RITA DE CÁSSIA SILVA SACRAMENTO

RASURAS NARRATIVAS

DAS MUTAÇÕES ENTRE "FRANKENSTEIN" E "POOR THINGS"

EdUneb
Editora da Universidade do Estado da Bahia

RASURAS NARRATIVAS

Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Adriana Marmori Lima
Reitora

Dayse Lago de Miranda
Vice-Reitora

Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB

Diretora
Sandra Regina Soares

Conselho Editorial

Titulares	**Suplentes**
Adelino Pereira dos Santos	Marielson de Carvalho B. da Silva
Alan da Silva Sampaio	Nivaldo Osvaldo Dutra
Ana Lúcia Gomes da Silva	Cláudia Paranhos de J. Portela
Astria Dias Ferrão Gonzales	Hilda Ferreira da Silva
Lázaro N. V. Andrade	Marcos Antonio V. Silva
Maria das Graças de A. Leal	Neivalda Freitas de Oliveira
Marilde Queiroz Guedes	Elzicleia Tavares dos Santos
Marineuza Matos dos Anjos	Nilza da Silva Martins de Lima
Marluce Alves dos Santos	Angelita de Souza Leite
Monalisa dos Reis A. Pereira	Luciete de Cássia S. L. Bastos
Nadja Santos Vitória	Josilda B. L. M. Xavier
Nilson Roberto da S. Gimenes	Monica Matos Ribeiro
Paulo César Souza García	Carla Severiano de Carvalho
Valério Hillesheim	Virgínia Queiroz Barreto

Rita de Cássia Silva Sacramento

RASURAS NARRATIVAS

DAS MUTAÇÕES ENTRE "FRANKENSTEIN" E "POOR THINGS"

Salvador
EDUNEB
2023

© 2023 Autores

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.

Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.

Depósito Legal na Biblioteca Nacional.
Impresso no Brasil em 2023.

Coordenação Editorial
Elisângela Santana dos Santos

Coordenação de Design
Sidney Silva

Capa e Diagramação
Rodrigo Caiobi Yamashita

Revisão Textual
Tikinet

Revisão Textual de Provas
Clarissa Macedo

Revisão de Diagramação de Provas
Sidney Santos Silva

Imagens de Capa
549009867 (rostos) | AdobeStock
Sketchepedia (cérebro), Kjpargeter (textura poligonal) | Freepik

FICHA CATALOGRÁFICA
Bibliotecária: Regina Simão Paulino – CRB 6/1154

Sacramento, Rita de Cássia Silva
Rasuras narrativas: das mutações entre "Frankenstein" e "Poor things" / Rita de Cássia Silva Sacramento. – Salvador: EDUNEB, 2023.

162 p.; il.

ISBN 978-65-88211-69-4

1. Literatura. 2. Literatura Inglesa. 3. Literatura Comparada. 4. Crítica Literária. 5. Historiografia Literária. 6. Shelley, Mary Wollstonecraft (1797-1851). 7. Gray, Alasdair (1934-2019). 8. Frankenstein (1818). 9. Poor things (1992). 10. Releitura. 11. Desleitura. I. Título.

CDD 800

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB
Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula
41150-000 – Salvador – BA
editora@listas.uneb.br
portal.uneb.br

Editora filiada à
ABEU
Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Às avós Laurinda (1919-2020) e Felícia (1929-2001)
e a Maura, minha mãe,
vítimas da negação da educação formal das mulheres,
em pleno século XX!

SUMÁRIO

PREFÁCIO
ALGUNS RABISCOS SOBRE AS MUTAÇÕES E OS DESAFIOS DA LITERATURA/CRÍTICA CONTEMPORÂNEA 9

INTRODUÇÃO 17

A ESCRITA FEMININA E O ROMANCE INGLÊS 23

OS MONSTROS DA LITERATURA BRITÂNICA 61

A CONSTRUÇÃO DAS NARRATIVAS DE *POOR THINGS* 95

MUTAÇÕES DO ROMANCE 129

CORPOS, TEXTOS E PALAVRAS INACABADAS 155

REFERÊNCIAS 159

PREFÁCIO

ALGUNS RABISCOS SOBRE AS MUTAÇÕES E OS DESAFIOS DA LITERATURA/CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

As tentativas de traçar e, consequentemente, analisar as mutações estéticas sofridas pelos fenômenos literários, didaticamente chamados de movimentos, como se resultantes de um acordo prévio, orgânico e consensual firmado entre escritores de determinada época, ou ainda de escolas termo bem mais ao gosto pedagógico daqueles cuja profissão logrou na catalogação do conjunto de obras e autores destinados a erigir a construção de sólido e incontestável cânone literário, acabam produzindo, via de regra, uma imagem borrada, mais análoga às pinturas vanguardistas do impressionismo e expressionismo do que à precisão dos movimentos realistas. A aproximação entre o trabalho de crítica literária e historiográfica que almeja avizinhar uma constelação de obras de valor estético comuns com base nos mesmos princípios e convenções com as no campo da pintura soa pouco implausível se levarmos em consideração que, assim como para os críticos e historiadores literários ocupados com composição de um campo artístico, pintores desses movimentos fundamentam a criação de seus quadros a partir das percepções, no caso dos impressionistas, e dos sentidos que os objetos retratados os despertam.

De tempos em tempos, o limiar que estabelece as demarcações de um campo epistemológico tem suas fronteiras e estrutura basilar afrontada, revista e reconsiderada, por mais rigorosas que sejam as

diretrizes e métodos analíticos supressores de todo e qualquer traço de subjetividade assegurando a tão afamada objetividade, diante daquilo a que chamamos de uma guinada na perspectiva. Contudo, muito embora possa parecer à primeira vista que a força motriz do perspectivismo seja por si só dotada de um vigor indomável, capaz de abalar, por meio da pujança do mero revisionismo, as bases de um campo, convertendo em pó os pilares inabaláveis e sustentados por séculos, as próprias contenções do perspectivismo são seguramente balizadas pelo tempo. Ou seja, a subsunção do revisionismo ao tempo lhe confere alguma contenção, que condiciona o rompante de seu espírito indômito, devastador e monstruoso a momentos e situações notavelmente circunstanciais.

A tensão provocada entre o vigor do revisionismo arrolado ao perspectivo e à temporalidade é fundamental para uma reflexão e entendimento da emergência das forças causadoras de um movimento que, de tempos em tempos, reescreve e reconfigura a periodização delineadora do campo literário. Na tradição literária em língua inglesa, na qual este livro se inscreve, abundam os casos em que o revisionismo alterou significativa e profundamente as bases dos manuais de historiografia literária: foi apenas em meados do século XIX, durante o reinado da Rainha Vitória e sua reaproximação com seus parentescos de origem germânica por meio de seu esposo, príncipe Albert, que surgiram as primeiras periodizações da história literária inglesa, reconhecendo na tradição oral anglo-saxã, mais especificamente no poema épico *Beowulf* — mas não apenas nele, vale ressaltar —, o embrião de uma tradição cultural vasta (germânica e latina) e plural (pagã e cristã) que culminaria séculos após nos *Cantos da Cantuária*, de Chaucer, até então tido como o pai da poesia (leia-se literatura) inglesa no século XIV ou mesmo no teatro elisabetano de William Shakespeare, no século XVI. Aliás, foi também e somente durante esse processo revisionista que o bardo inglês se tornou finalmente elevado e celebrado como figura central no cânone literário

ocidental, alcunha posteriormente propalada pelo crítico literário estadunidense Harold Bloom.

Assim, no campo da historiografia literária, quanto maior for o distanciamento temporal e histórico em relação ao tempo presente, mais assegurada e menos passível de sofrer drásticas revisões estão as periodizações. Ao menos na tradição de crítica historiográfica anglófona,[1] raras são as vezes em que vemos surgir projetos volumosos dedicados à revisão histórica dos textos e obras, como literatura medieval, poesia e teatro elisabetano, poesia transcendental, literatura colonial e romântica, que compõem determinada periodização. Além do fator da longitude temporal, uma hipótese para explicar a pouca movimentação das placas tectônicas que sustentam, mas que abalam, os alicerces do conjunto de obras e autores de determinado período literário, estaria no fato de que muito já se sabe, ou melhor, o acúmulo de séculos forneceu tempo suficiente para ajustes e revisões de toda ordem. Ou seja, o próprio trabalho da crítica historiográfica se valeu de tempo suficiente para incluir, excluir, reavaliar e especialmente reparar, por meio de imenso aparato e instrumental analítico e interpretativo, toda e qualquer forma de injustiça cometida, digamos, devido a um tipo de hipermetropia, que nos turva a visão daquelas obras que estão tão próximas de nós, impedindo-nos de julgá-las e avaliá-las devidamente.

A aquiescência com as considerações anteriormente levantadas nos apontam e alertam tanto para os desafios e reveses enfrentados por aqueles que se aventuram no campo da crítica de obras contemporâneas quanto nos possibilitam uma reflexão acerca do próprio caráter da crítica literária nas últimas décadas de tudo aquilo que,

[1] No contexto nacional brasileiro, o exemplo mais notório dessa tentativa de revisão da historiografia literária e os imbróglios dela advindos no polêmico "sequestro do barroco", é quando o crítico Haroldo de Campos critica a exclusão do poeta Gregório de Mattos e, por conseguinte, do Barroco brasileiro, do processo de formação do sistema literário nacional proposto pelo crítico literário Antonio Candido em sua obra *Formação da Literatura Brasileira* (1959). Querela esta que outro crítico, o professor Alcir Pécora, reavaliou há algum tempo como uma polêmica "datada e vã".

por falta de um termo mais preciso, convencionamos chamar de literatura contemporânea. Nesse sentido, entre a profusão de questões que poderíamos eleger como "a matéria de interesse" para prefaciar o livro que a leitora e o leitor se encontram prestes a ler, o caráter mutante se destaca desde o título. No nosso caso, a condição de leitores de primeira mão nos outorga um lugar privilegiado: particularmente pelo fato de, como orientador e avaliadora na banca de qualificação e defesa da dissertação de mestrado da qual este livro se origina, tivemos o privilégio de acessar as várias versões do texto que agora chega às mãos de novos leitores. Ao mesmo tempo, na condição de leitores informados e distintivamente familiarizados, nos faculta a incumbência de expor, ainda que brevemente, a proposta do livro: produzir uma crítica de uma obra de Alasdair Gray, escritor ainda pouco lido pelo público leitor brasileiro e cuja fortuna crítica nos repositórios de periódicos inexiste, colocando em relevo uma pletora de desdobramentos contidos na relação de interdependência entre os livros de Shelley e Gray, disparados, vale ressaltar, pelo exercício da crítica proposto pela professora Rita de Cássia. Sem mais delongas, vamos a eles num processo de gradação a partir dos elementos que, dos protocolos da crítica literária, principiam daquilo que é notadamente mais apreensível, avançando para camadas mais obscuras.

Dada sua estruturação narrativa, *Poor things* inquestionavelmente se enquadra como um espécime do tipo de prosa literária que se convencionou denominar, especialmente nos Estados Unidos na virada da primeira para a segunda metade do século XX, de literatura pós-moderna. Nessa releitura nem tão contemporânea de *Frankenstein*, já que a datação do romance ocorre durante a primeira metade do século XX, conferindo ares e tons acentuados de uma atmosfera ainda pós-vitoriana, abundam exemplos de aspectos estéticos e temáticos atribuídos à prosa literária pós-moderna: ironia e humor negro, intertextualidade, metaficção, distorção temporal, fragmentação narrativa e ponto de vista, pastiche, apagamento das fronteiras

entre ficção e não ficção, incluindo aí a estratégia de autoficcionalização de seu autor, entre tantos outros. A lista de atributos do pós-modernismo literário é demasiadamente extensa e um dos pontos de escrutínio deste livro (*vide* capítulo "Rasuras pós-modernas"), tornando a pormenorização e detalhamento aqui prescindíveis. Com efeito, um mérito notável do trabalho de crítica deste projeto se configura justamente em se apropriar de tais elementos com vista a, para além de uma mera catalogação e sinalização de convenções estéticas, pensá-los como material talhado à formulação de uma hipótese de leitura a partir de sua própria textualidade.

Nesse sentido, assim como na própria narrativa, a heterogeneidade da matéria literária constitutiva de *Poor things*, nas mãos de um crítico, converte-se em outra substância, nesse caso, em uma outra hipótese interpretativa, rasurando as fronteiras daquele mero trabalho descritivo no qual todo trabalho de crítica se inicia, mas que jamais deve ser seu fim. E é justamente esse processo de transmutação de uma mesma matéria em outra substância (no livro de Gray, literalmente um evento narrativo nas várias mutações entre as várias facetas de Victoria e Bella) que o exercício de crítica deste livro se devota: transformar um conjunto de fragmentos literários pós-modernos em um objeto díspar daquilo que inicialmente aparentava ser. Essa chave de leitura, inscrita no exercício de crítica deste livro, reside justamente na astuta maneira como sua autora assinala os mecanismos empregados por Gray para enredar uma narrativa em gesto de aporia tomada da matéria literária de Mary Shelley para recriar, por meio de um procedimento de desleitura, literalmente um *misreading*, ou seja, uma leitura impelida por um gesto de violação transgressora. Algo encarnado no livro de Gray pela voracidade monstruosa com que as duas personagens femininas violam e transgridem corpos, convenções sociais e, sobretudo, a escrita, provocando rasuras na tessitura literária. Esse ponto de virada interpretativo provoca uma rasura na própria fortuna crítica

das obras de Gray, particularmente em *Poor things*, que insiste em classificar e logo limitar o escritor escocês e suas obras como meramente pós-modernos.

Assim como há uma infinitude de desdobramentos nas personagens Bella/Victoria, o empreendimento de crítica de Rita Sacramento revela uma chave de leitura que desloca *Poor things* do apanágio de romance pós-moderno e o reinscreve em um campo à primeira vista ambivalente, amalgamado de maneira indissociável: a escrita de autoria feminina e pós-colonial. Sem entregar muitos detalhes, seja do livro de crítica aqui em questão, seja do próprio romance de Gray, mas como uma piscadela de olho aos leitores que se aventurarão nas leituras de ambos, tal indissociabilidade se encontra incrustada na estruturação narrativa de *Poor things*, particularmente na arquitetura labiríntica que, ao final do romance, coloca em questão a legítima autoria do romance. Quem de fato o escreveu? Mais do que o reconhecimento a Mary Shelley, poucas vezes um romance "escrito" — o termo mais adequado seria assinado — por um autor rendeu e se rendeu tão abertamente ao reconhecimento do que de fato é aquilo que se diz escrita de autoria feminina. Já a dimensão pós-colonial de *Poor things* emerge tanto do ponto de vista pessoal da própria posição política de Alasdair Gray, um escocês nacionalista ferrenho que dedicou sua vida a campanhas para a independência da Escócia, quanto do espectro literário, para nós o mais interessante aqui, por ser o menos óbvio, de um livro que se alinha ao conjunto de narrativas da contestação do cânone literário anglófono. Em seu caráter revisionista e contestador, *Poor things*, de uma só tacada, afronta tanto a hegemonia masculina na tradição romanesca quanto o anglocentrismo da tradição literária britânica, irmanando-se a escritoras e escritas revisionistas e contestadoras do cânone inglês que o antecederam, a exemplo de *O mar de Sargaço* (*Wide Sargasso sea*, 1966), da escritora dominicano-britânica Jean Rhys, e *Foe* (*Foe*, 1986), do escritor sul-africano J. M. Coetzee.

Não obstante a multiplicidade de dimensões e possibilidades interpretativas a qual o trabalho de crítica de Rita Sacramento assinala, há ainda uma derradeira perspectiva desse trabalho que merece destaque: a maneira peculiar com a qual *Poor things* problematiza a própria natureza e *raison d'être* do romance enquanto gênero literário. Este talvez seja a nosso ver um ponto cego no tipo de crítica que se restringe a enumerar os aspectos pós-modernos de um texto, sem de fato se deter sobre eles com vistas à elaboração de uma problemática que confronte e ao mesmo tempo inscreva as mutações da forma romanesca numa perspectiva histórica constitutiva da sua própria tradição e condição enquanto gênero da modernidade. Ou seja, atribuir à parte dos autores contemporâneos, particularmente modernistas e pós-modernistas, a questão da transgressão no tocante a normas rígidas dos gêneros literários é, no limite, fechar os olhos para um gênero literário notório por sua natureza proteiforme e camaleônica, como assinala o pesquisador em história do romance inglês, Moretti (2009). Nesse sentido, ao traçar um panorama das mutações ocorridas tanto nas formas como nos temas do romance desde seu surgimento, no século XVII, os dois primeiros capítulos deste livro — "Escrita feminina e romance inglês"; "Monstros na literatura britânica" — evidenciam não apenas a natureza plural e heterogênea do romance, mas sobretudo sua capacidade de transformação por meio da subversão das convenções, provocando descontinuidades com vistas à recriação das formas.

Por fim, não poderíamos encerrar este prefácio sem chamar atenção para dois aspectos deste livro que certamente merecem destaque. O primeiro diz respeito ao caráter precursor de um trabalho rigoroso de crítica literária que se espera não só principiar um campo de estudos de crítica desse irreverente e genial escritor e artista escocês no Brasil, mas também promover um contato muito aguardado com leitores brasileiros por meio da leitura, circulação e tradução de sua vasta e peculiar obra. Sobre esta última, até o momento, apenas *Lanark:*

uma vida em quatro livros, seu romance mais aclamado e conhecido, publicado em 1982, foi traduzido. Recentemente, após o anúncio da adaptação cinematográfica de *Poor things* pelo arrojado cineasta grego Yorgos Lanthimos, crescem também as expectativas por uma merecida tradução do romance para o português brasileiro, ampliando assim o acesso e interesse por sua obra — um prospecto auspicioso ao qual este trabalho de crítica tende a se somar.

Por último, mas não menos importante, nos cabe aqui reconhecer e congratular a professora e pesquisadora Rita de Cássia Silva Sacramento pela dedicação e pelo compromisso investidos na elaboração deste livro, que agora generosamente compartilha com leitoras e leitores. Conforme mencionado, trata-se do resultado de um longo processo de estudos e pesquisas iniciados no mestrado. Tê-la acompanhado ao longo desse percurso nos proporcionou testemunhar as várias transformações e mutações ocorridas nos profissionais que transitam entre a docência e pesquisa. Podemos dizer que Rita, uma criatura gerida no espaço da sala de aula por mais de duas décadas de atuação docente, chegou ao programa em Crítica Cultural movida pelo mesmo desejo de transformação e emancipação pelo conhecimento de Bella Baxter. De tudo que escrevemos e apontamos sobre este livro, ele também é uma espécie de registro do processo de rasuras, fraturas e transformações de uma professora que *monstruosamente* se transmuta em pesquisadora e crítica literária e cultural. Seu percurso, marcado pela inquietude, insistência, teimosia e espírito criativo, a partir deste livro, inscreve seu nome aos dos criadores e criaturas que a antecederam: Mary Shelley, Victor Frankenstein, o monstro, Alasdair Gray, Archibald McCandless, Bella "Victoria" Bexter.

José Carlos Felix (Pós-crítica/UNEB)
Eliza Mitiyo Morinaka (PPGLitCult/UFBA)

INTRODUÇÃO

Este livro que ora apresento teve sua origem em uma pesquisa de mestrado empreendida a partir de 2018, ano do bicentenário da publicação do romance *Frankenstein: or the modern Prometheus*, escrito pela inglesa Mary Shelley. O título da dissertação por meio da qual foram traçadas as primeiras análises de ambos os romances (*Frankenstein* e *Poor things*) foi *Desescrevendo "Frankenstein": o que quer a escrita de Alasdair Gray?* Ao decidir que pesquisaria sobre uma obra do período áureo da escrita romanesca e que, portanto, já havia sido estudada e criticada por diversos profissionais ao longo de dois séculos, considerei a vastidão e amplitude da fortuna crítica derivada dessa obra e me perguntei, "o que ainda poderia ser escrito?". O que me ocorreu foi o fato de a maioria dos críticos terem sido homens e que priorizaram visões relacionadas à luta ciência *versus* natureza, homem *versus* Deus, abandono intelectual e abandono afetivo-parental, aspectos que levaram o resultado da narrativa descambar em violência e tragédia, também analisadas pela crítica disponível.

Diante destas conclusões, lembrei de Virginia Woolf: ela já havia destacado o fato de a maior parte dos críticos literários terem sido homens e, como resultado, terem dado pouca contribuição à análise de aspectos femininos nas obras literárias, especialmente daquelas escritas por mulheres. Questionou ela: "afinal, não será cedo demais para criticar a 'nota feminina' em seja lá o que for? E não será uma mulher o crítico adequado das mulheres?" (Woolf, 2012, p. 22). Mary Shelley lidou — quando os homens faziam críticas favoráveis a seu livro — com a peremptória desconfiança da autoria de sua *magnum opus*, dando margens a especulações

misóginas de que seu marido, o poeta Percy Bysshe Shelley, se não tivesse escrito o livro inteiro, teria inserido nele algumas partes. E também precisou enfrentar a crítica que levantava falhas técnicas em seu romance, quando não se via este tratamento com obras escritas por homens que, por sinal, escreviam seus romances quando experimentavam um desenvolvimento maior de sua maturidade humana e artística — aos seus 20 ou 30 anos — enquanto Mary Shelley tinha por volta de 19 anos quando escreveu seu grandioso romance, um dos mais importantes do século XIX e, por isso mesmo, uma das obras da literatura a ganhar as mais diversas adaptações para o cinema e a televisão, sendo a imagem do monstro evocada também por outras mídias.

Assim, resolvi fazer um estudo sobre o livro de Mary Shelley 200 anos após sua publicação para analisar aspectos que não foram satisfatoriamente explorados por sua vasta fortuna crítica: a presença e importância das mulheres (e não só da mãe de Victor) no desenvolvimento da narrativa. Como mulher — mesmo ainda adolescente — o que chamava a atenção de Mary Shelley no tratamento que a sociedade da época dava às mulheres e o que ela trouxe das concepções de sua mãe, a precursora do movimento feminista na Inglaterra, Mary Wollstonecraft, para o seu romance? Então esta é uma nova narrativa que compartilho com todos que se interessam por histórias e análises sobre monstros e "monstras", cientistas, autoras e autores reais e ficcionais, pedaços disto e daquilo.

Na outra ponta da análise comparativista que empreendo, que vai tratar da "monstra" a que me refiro no parágrafo anterior, trago o livro *Poor things*, escrito pelo autor escocês Alasdair Gray. Este livro é um romance pós-moderno, tendo em sua construção a utilização de elementos narrativos diversos e as vozes de três autores que constroem narrativas diferentes, desautorizando um ou outro. Por exemplo: Alasdair Gray, que figura como ele próprio e atua como editor ficcional do livro, corrobora a história contada por

Archibald McCandless, enquanto questiona a carta contestatória de Dra. Victoria McCandless em relação ao livro do marido, bem como a sanidade mental desta. Em *Poor things*, Gray retoma os elementos da história de Shelley para recriar sua própria história e apresentar sua perspectiva sobre aspectos da primeira obra e da produção dela que julga importantes, inscrevendo um gesto ambivalente de releitura (*rereading*) e desleitura (*misreading*).

O conceito de desleitura foi criado por Harold Bloom, crítico literário norte-americano, no livro *A angústia da influência*, publicado em 1973, para problematizar a maneira como, na tradição ocidental, o conceito de autoria, tão caro à modernidade na figuração ontológica do indivíduo e a espinha dorsal do Romantismo europeu tanto nas artes em geral quanto na literatura em particular, sempre foi assolado pelo peso de uma tradição que, ao mesmo tempo lograva ser superado, instaurou um elo entre as mais diversas obras dos mais variados lugares e tempos. Nesse sentido, o conceito de desleitura de Bloom se aproxima mais na língua portuguesa da noção de rasura, pois, como o próprio crítico atesta:

> A história da poesia, segundo a tese deste livro, é considerada como indistinguível da influência poética, já que os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação (Bloom, 1991, p. 33).

No que pese a relação de influência e as angústias derivativas inscritas na tradição literária, cabe ressaltar que Mary Shelley, uma autora inglesa do século XIX, figura como influência de Alasdair Gray, um autor escocês do final do século XX e início do XXI. É importante destacar este fato, já que mulheres podem facilmente ser influência para outras mulheres e não tão frequentemente para homens. O "poeta" que serve de influência possui uma grandiosidade inquestionável, enquanto o "poeta forte" — o que deslê — também possui

grandiosidade por sua visão criativa reconstrutora em relação a algo que se apresentava consolidado. O romance de Shelley — em primeira análise — conta uma história protagonizada por homens (Victor Frankenstein, o monstro, e Robert Walton), enquanto o romance pós-moderno de Gray conta uma história protagonizada por uma mulher e dois homens (Bella Baxter, Godwin Baxter e Archibald McCandless). Em Shelley, o personagem principal é Victor Frankenstein, o cientista; em Gray, é Bella Baxter, o monstro. O foco das atenções é mudado sob dois aspectos, portanto, no romance de Gray: do cientista para o monstro; e da figura masculina para a feminina.

Em relação à desleitura feita por Gray, o olhar masculino sobre a protagonista feminina se apresenta de três maneiras importantes, sendo a primeira o do autor (Alasdair Gray) em relação à personagem em sua totalidade, uma vez que sua representação protagoniza três narrativas; a segunda, o do primeiro autor fictício (Archibald McCandless), que narra a história de seu contato com a protagonista; e a terceira, o do editor fictício (Alasdair Gray), que pesquisa e eventualmente arbitra a veracidade ou inveracidade sobre as narrativas que compõem partes da história (livro de Archibald McCandless e carta de Dra. Victoria McCandless).

É perceptível que Alasdair Gray, mesmo depois de quase 200 anos, escreve seu livro empregando as mesmas convenções estético-narrativas de Mary Shelley, embora de forma atualizada, consonante com a mudança estilística apresentada pelo romance. Explico: Mary Shelley se utilizou da narrativa epistolar em voga na época inserindo documentos (cartas, relato) escritos por narradores diferentes, simbolizando a própria criatura de Victor Frankenstein, constituída de pedaços de corpos diferentes; Alasdair Gray se utilizou de dois elementos para compor sua história, sendo um deles um livro que possui artifícios narrativos extraordinários (inserção de gravuras, rabiscos, cartas, fichas, a introdução e as "notas críticas e históricas" inseridas pelo editor) e o outro uma carta de contestação.

Novamente são narradores diferentes, com a mesma simbologia: os livros são os monstros compostos de pedaços, sem identidade única e sem autoria definida.

Este livro, portanto, traz uma profusão de elementos interpretativos que lançam luz sobre a construção destes dois grandes livros — *Frankenstein* e *Poor things* —, suas autorias, criação narrativa e suas personagens cativantes e desafiadoras, trazendo como resultado uma crítica literária renovada em relação ao clássico escrito por Shelley, bem como a crítica inédita relativa a um dos romances de Gray que ainda não recebeu tradução no Brasil, apresentando este autor para aqueles que tiveram pouco ou nenhum contato com sua obra.

É a primeira apresentação de Bella Baxter, a "mulher-monstro" fabricada pelo cientista "God", a quem no final do século XIX — diferentemente do que aconteceu com o monstro do romance de Shelley — é concedida uma identidade porque esta personagem é fruto de uma outra época e de uma nova consciência despertada ao longo do tempo pelas lutas empreendidas pelas mulheres para obter seu reconhecimento numa sociedade dominada pelo patriarcalismo.

A ESCRITA FEMININA E O ROMANCE INGLÊS

Neste capítulo será discutido um pouco da história da forma romanesca, suas características e como se deu seu surgimento na Inglaterra no século XVIII, assinalando a relação das mulheres com as letras nos papéis tanto de escritoras como de leitoras, uma vez que um dos focos deste livro se centra na análise do clássico romance *Frankenstein: o prometeu moderno* (*Frankenstein: or the modern Prometheus*, publicado em 1818), da escritora e leitora inglesa Mary Shelley.

O reconhecimento de que as mulheres têm atuado ao longo da história na criação de trabalhos literários tem crescido ao longo dos dois últimos séculos, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Mas nem sempre temos a noção de quão cedo as mulheres começaram a produzir criativamente. Como assinala Gerda Lerner (2019, p. 28), "assim como os homens, as mulheres são e sempre foram sujeitos e agentes da história".

A luta das mulheres por igualdade entre os sexos começou a dar seus primeiros passos na Europa no século XIV e, para legitimar esta busca, algumas das protagonistas deste movimento começaram a escrever, ainda que não existissem estabelecimentos de ensino que oportunizassem a alfabetização de mulheres na época. O fato é que a escrita feminina não era desejável pelos homens, sempre ciosos de não perderem seus privilégios e suas narrativas patriarcais. Uma vez que a "crítica literária", desde sua emergência e institucionalização nos departamentos de humanidades nas universidades europeias

(Eagleton, 2006) era exercida pelos homens na chamada esfera pública, os trabalhos das mulheres eram na grande parte das vezes julgados como inferiores do ponto de vista da técnica e apagados do interesse dos leitores e mesmo das leitoras de então, muitas das quais viam estas escritoras com olhar preconceituoso.

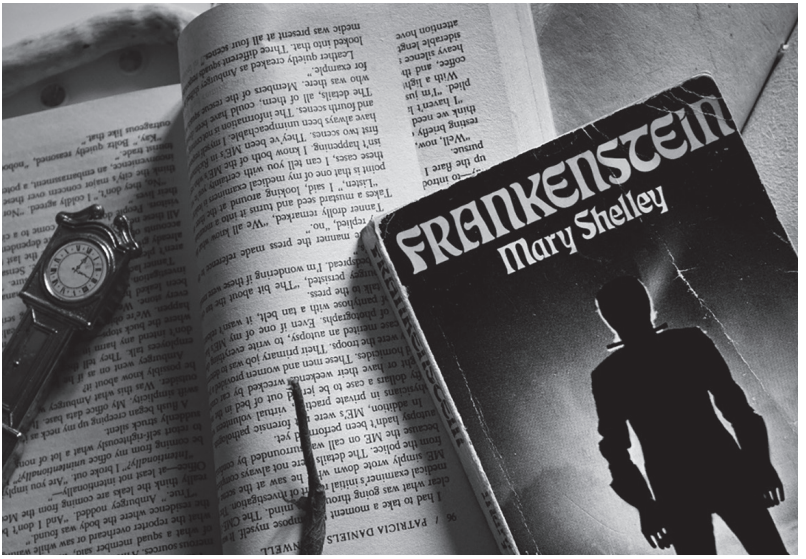
Hoje sabemos que na literatura de países anglófonos há mulheres que escreveram poemas já no século XVII, como Anne Bradstreet (1612-1672), que publicou poemas de natureza religiosa na colônia inglesa de Massachusetts, mas que também teve entre seus temas a defesa do direito das mulheres à educação e à livre expressão do pensamento (Brodey; Malgaretti, 2002). Um retrato da discriminação em relação à escrita de Bradstreet e a temática feminina está expressa no livro *An outline of American literature*, escrito por Peter B. High (1997, p. 11, tradução nossa):

> Nos escritos dos primeiros puritanos nós encontramos com frequência poemas sobre temas religiosos. Anne Bradstreet (1612-1672) foi a primeira poetisa verdadeira da Nova Inglaterra. Seu *Tenth Muse lately sprung up in America* (1650) continha os primeiros poemas do Novo Mundo que foram publicados na Inglaterra. Nenhum de seus poemas era bom o suficiente. Seus últimos poemas, escritos com encantadora simplicidade, mostram o seu progresso na arte. Ela se recusa a "enaltecer as Guerras, os Capitães e os Reis". Em vez disso, ela nos mostra o coração de uma mulher americana do século XVII.[2]

[2] No original: "*In the writings of the earliest Puritans, we often find poems on religious themes. ANNE BRADSTREET (1612-1672) was the first real New England poet. Her Tenth Muse Lately Sprung Up In America (1650), contained the first New World poems published in England. None of her early poems are very good. Her later poems, written with charming simplicity, show her progress in the art. She refuses "to sing of Wars, of Captains, and of Kings". Instead, she gives us a look into the heart of a seventeenth-century American Woman*".

Conforme está demonstrado neste capítulo, às mulheres não era dado o direito à educação e muitas delas aprendiam a ler e escrever sozinhas ou por meio da ação de familiares. No outro extremo, os homens da classe média e da nobreza gozavam do direito a uma educação que abrangia não só os conceitos básicos de sua cultura, mas os conhecimentos clássicos das grandes civilizações ocidentais. O preconceito está, portanto, parcialmente explicado: a mulher não sabe escrever poemas porque ela não foi educada, não tem maturidade artística e não sabe tratar de nenhum assunto da forma como agrada aos homens. High afirma que ela se recusava a enaltecer aspectos da realidade que os homens da época valorizavam, preferindo falar sobre como se sentiam as mulheres americanas no século XVII, algo totalmente desnecessário e injustificado para os homens.

Figura 1 – Livro *Frankenstein* sobre outro livro aberto e marcadores de página



Fonte: Claudia Longo, Bari, Itália, 14 nov. 2020 (Shutterstock).

UMA NOVA FORMA LITERÁRIA PARA A INGLATERRA

O século XVIII trouxe uma novidade para o campo da literatura, termo à época tratado não apenas como escrita artística, mas jornalística, informativa, livresca: o aumento do público leitor. Muito embora Ian Watt (2010) afirme que não é possível cravar números confiáveis, ele constata que de fato ocorreu um aumento considerável de leitores no período, baseado nos registros sobre a quantidade de pessoas que lia jornais e livros, bem como sobre o aumento das tipografias em funcionamento em Londres, por exemplo. Esta realidade poderia ter sido um fenômeno passageiro, mas chegou como um dos resultados do surgimento e da consolidação de uma nova classe social: a classe média. Ela possuía uma nova visão sobre a necessidade da aprendizagem da escrita e da leitura para uma maior participação e influência na vida social e política do país, com a difusão dos valores das classes dominantes. Terry Eagleton (2006, p. 26) destaca o papel da literatura na consecução dos objetivos da classe média:

> Com a necessidade de se unificarem à aristocracia dominante as classes médias, cada vez mais poderosas, embora espiritualmente bastante empobrecidas, de se difundirem costumes sociais refinados, hábitos de gostos "corretos" e padrões culturais comuns, a literatura ganhou uma nova importância. Ela incluía toda uma série de instituições ideológicas: periódicos, cafés, tratados sociais e estéticos, sermões, traduções dos clássicos, manuais de etiqueta e de moral. A literatura não era uma questão de "experiência sentida", de "reação pessoal" ou de "singularidade imaginativa": esses termos que para nós hoje são inseparáveis da noção de "literário" não teriam muita importância para Henry Fielding.[3]

[3] Henry Fielding (1707-1754), romancista inglês, autor de *Joseph Andrews* e *Tom Jones*.

A partir da observação de Eagleton se nota que a consolidação do poderio econômico da classe média fez com que ela aspirasse à importância e representatividade que a aristocracia tinha reconhecidas como naturais perante o povo inglês, pois só assim ela poderia ampliar seu domínio, inclusive para determinar a transformação cultural que lhe fosse favorável. Para alcançar este objetivo, seus costumes, modos de se portar, sua capacidade de leitura e escrita, sua condição de se posicionar relativamente aos assuntos de importância local, regional, nacional e internacional deveriam ser compatíveis com aqueles possuídos naturalmente pelos nobres. Desta forma, ela poderia liderar com legitimidade as classes mais baixas e ser um modelo a seguir, já que estava em condição econômica superior devido aos grandes ganhos trazidos pela Revolução Industrial e pela consolidação do comércio. Ela também se aproveitaria da popularização dos diversos tipos de leitura para impor suas ideias, bem como de frequentar locais específicos onde costumeiramente discussões sobre vários temas eram abertas, inclusive o debate sobre o novo gênero literário em ascensão.

O fórum criado pela classe média e que tinha o poder de influenciar opiniões de pessoas de várias classes sociais, de ambos os sexos e de profissões variadas, foi denominado por Jürgen Habermas como "esfera pública" (Eagleton, 1991). A esfera pública se constitui na raiz da crítica literária, atividade que serviu aos propósitos da classe média na propagação de seus valores para o público leitor. As pessoas que não faziam parte da classe média mas dela estavam próximas por relações de trabalho, os criados domésticos, no caso, especialmente as mulheres, eram influenciados pelas leituras dos romances, bem como pelas opiniões tecidas sobre eles. Eagleton (1991) deixa claro este caráter utilitário que era feito da "literatura", fortalecido pela influência que as discussões emanadas da esfera pública tinham sobre os leitores sobretudo na Inglaterra. Neste contexto vai acontecendo a consolidação do romance, forma literária de caráter

narrativo que tem como principal característica o realismo formal na composição das personagens, do tempo e do espaço e que enfoca a vida cotidiana de personagens das classes dominantes, principalmente da classe média, com temas relacionados ao campo amoroso tanto com parceiros de sua própria classe social como entre parceiros de classes diferentes. A consolidação deste gênero literário foi uma das consequências do aumento de leitores. Por ser um tipo de escrita que conquistava o leitor por meio do realismo de suas histórias, o próprio romance serviu como um combustível para a ampliação de seu público no século XIX. Eram histórias nascidas das mentes de homens e mulheres que inspiravam, entretinham, amedrontavam, desafiavam e "educavam" os leitores.

A palavra "romance" traz imediatamente a ideia de relacionamento amoroso, mas ela também evoca a forma literária consagrada no século XIX que se espalhou da Europa para os outros continentes, inclusive a América. Os relacionamentos afetivos entre os sexos são em geral parte dos enredos construídos nas narrativas dos romancistas porque são atrativos para o grande público, especialmente para as mulheres, mais afeitas a estas leituras. Embora esta abordagem chame a atenção de boa parte dos leitores, há nas histórias muito mais que subjaz a partir de sua composição, afinal há concepções, contextos que circundam o autor e intenções que são de relevância decisiva para a escrita, e elas são apresentadas à comunidade de leitores, que as recebe na narrativa e lhes confere uma interpretação que faça sentido em seu contexto atual.

Apesar de ser uma forma literária do século XIX, Ian Watt aponta como obra inaugural romanesca na Inglaterra o livro *Robinson Crusoé* (*Robinson Crusoe*), de Daniel Defoe. Este livro foi publicado no início do século XVIII, no ano de 1719. Além de Daniel Defoe (1660-1731), Watt aponta como primeiros autores de romance Samuel Richardson (1689-1761) e Henry Fielding (1707-1754). Em relação a Defoe, Watt destaca o individualismo econômico e

religioso como características principais em suas narrativas. Este individualismo faz parte de uma nova concepção filosófica que surgiu como consequência do fortalecimento do capitalismo industrial e da difusão de denominações protestantes (Watt, 2010), haja vista que estes dois eventos históricos trouxeram para as pessoas a noção da importância do desenvolvimento da autonomia econômica — por meio da valorização do trabalho e do estabelecimento de relações comerciais — e religiosa — mediante a eliminação da intermediação da Igreja no relacionamento das pessoas com Deus e da possibilidade de interpretação própria da *Bíblia*, ideias contrárias à doutrina católica romana sobrepujadas nos países que adotaram o Protestantismo a partir do século XVI, rol do qual faz parte a Inglaterra.

O protagonista de *Robinson Crusoé* é um negociante que procura cada vez mais a conquista de patrimônio por meio das viagens que faz, mantendo acordos comerciais com pessoas de qualquer parte do mundo. Após passar por uma situação de naufrágio da qual escapa sozinho, consegue sobreviver em uma ilha pelo trabalho metódico que empreende incansavelmente, utilizando apenas material recolhido do navio naufragado e de outros encontrados no local, que são como uma providência divina bem aproveitada por ele. Robinson Crusoé, a personagem do romance, não possui laços afetivos fortes, nem em relação à sua família, pois para ele a vida tem sentido através do desenvolvimento do trabalho e do acúmulo de bens. A tônica, portanto, da narrativa de Defoe, não são as relações pessoais objetivando o amor — seu objetivo é mostrar o valor do progresso econômico que cada pessoa pode alcançar se tiver propósito firme e for organizada.

A exploração da temática relacionada ao amor, sexo e casamento é trazida à apreciação dos leitores pelo romance *Pamela: ou a virtude recompensada* (*Pamela: or virtue rewarded*), escrito por Samuel Richardson e publicado em 1740. Como uma das características mais importantes do romance é narrar a vida cotidiana das

pessoas comuns, deslocando a ação dos palácios para as casas das pessoas da classe média, o amor de que trata o romance não é mais centrado nos desafios que enfrenta o cavaleiro medieval em busca da conquista de sua dama idealizada, mas em mostrar o desenvolvimento da relação amorosa entre um homem e uma mulher, que pertence à classe social igual ou inferior, nem sempre desimpedidos para viver a relação que mantêm. A questão do casamento se destaca no romance, uma vez que ele se configura em uma instituição civil e religiosa forte que impõe suas regras para a sociedade, em especial sobre as mulheres, obrigadas a se manterem submissas e fiéis ao homem e à família constituída, independentemente do que lhes mostram o sentimento romântico e o desejo sexual. E esta grave situação de estar num casamento em respeito às convenções sociais, mas não aos sentimentos, gera a tensão que vai resultar nas relações adúlteras costumeiramente apresentadas pelas narrativas romanescas deste período.

> Os valores do amor cortês e do casamento só poderiam se unir depois que o casamento se tornasse o resultado da livre escolha dos indivíduos envolvidos. Na história da sociedade humana até recentemente essa liberdade de escolha constituía exceção, e não regra, sobretudo com relação às mulheres. Assim, parece que o surgimento do romance tem alguma ligação com uma liberdade feminina muito maior na sociedade moderna e que, em especial no tocante a casamento, foi conquistada mais cedo e de maneira mais completa na Inglaterra (Watt, 2010, p. 148).

É importante notar que as mulheres começaram a questionar o casamento como estava instituído já no século XVII, antes, portanto, do surgimento do romance. Este questionamento acontecia em reuniões feitas com o público feminino nos salões — espaços públicos para discussões sobre as normas e valores sociais vigentes

visando provocar mudanças — criados e conduzidos pelas mulheres que faziam parte do grupo denominado *preciosas*,[4] um dos primeiros que serviram de inspiração para a formação do movimento feminista (Garcia, 2015). Estas discussões foram se difundindo a partir da França e chamando a atenção de outras mulheres pela Europa e dos romancistas, que trouxeram as contradições de um casamento cujo objetivo não era a felicidade em relação ao amor romântico o qual atingia mulheres e homens, acabando por condená-las quando abandonavam o lugar que lhes tinha sido reservado pela sociedade patriarcal. Mesmo demonstrando o castigo que adviria da rebeldia praticada pela mulher ao cometer adultério, o romance reforçou a idealização de uma nova vida em que a mulher pudesse gozar da felicidade, ainda que por um breve tempo. Esta é a influência desta forma literária na ampliação da liberdade feminina na Inglaterra, indicada por Watt. Ela assim funcionou devido à popularidade que o gênero foi conseguindo ao longo de um século.

O terceiro romancista citado por Watt nas origens do romance inglês é Henry Fielding. Segundo Watt (2010, p. 255), o pensamento de Fielding ao compor sua narrativa está voltado para o modo como os autores clássicos da Grécia e de Roma estruturavam suas epopeias, "gênero oral e poético que aborda as façanhas públicas e em geral notáveis de figuras históricas ou legendárias envolvidas numa aventura coletiva". Watt assinala que o conceito social em relação às epopeias não era favorável no século XVIII, haja vista o caráter belicoso das narrativas em contradição com o propósito da sociedade setecentista voltado à preservação da paz. Mas Fielding era um admirador da literatura clássica e, com sua veia cômica, decidiu escrever refletindo sobre a organização social da época. Vejamos como Watt (2010, p. 268) expõe esta característica da literatura de Fielding:

[4] Nome dado a um grupo de literatas francesas da segunda metade do século XVII que são consideradas as primeiras feministas. Faziam parte da aristocracia e da alta burguesia e dentre elas encontra-se a escritora Madeleine Scudéry, que adotou como escritora o pseudônimo de Safo (Garcia, 2015, p. 31-33).

> O máximo que podia fazer, portanto, era conservar algumas características gerais da trama épica e alterar o conteúdo. O melhor exemplo disso é provavelmente *Tom Jones*,[5] cuja ação tem caráter épico pelo menos no sentido de que apresenta um amplo panorama de toda uma sociedade, ao contrário do quadro detalhado de um restrito grupo social que encontramos em Richardson.

O que se nota a partir dos levantamentos e análises consignados por Watt relativos às obras que deram início à tradição romanesca na Inglaterra é que cada autor estabeleceu uma característica que serviu de modelo para utilização e aprimoramento de outros escritores em suas narrativas. Enquanto Defoe destacou o individualismo e mostrou o desenvolvimento das atividades de uma personagem sob o ponto de vista do trabalho, das convicções religiosas e de suas finalidades econômicas, narrando suas aventuras em primeira pessoa, de forma autobiográfica, Richardson centrou sua narrativa em grupos sociais em que as personagens principais estavam inseridas. Sua narrativa se desenvolveu pelo formato epistolar, uma vez que a carta era uma forma de comunicação muito usada na época, sendo natural sua utilização pelo romance, portanto, e possibilitando que detalhes relacionados à composição da personagem fossem melhor explorados, como a consciência delas, tendo em vista que a carta revela como pensam, aspecto que a narração em terceira pessoa não consegue demonstrar devido ao posicionamento externo do narrador no plano exterior da história.

Já em relação a Fielding, Watt demonstra que este se inspira nas características da prosa clássica e elege o coletivo em sua narrativa, utilizando o tom cômico para avaliar e criticar a estrutura social da época, suas normas, conceitos e preconceitos. A narrativa

[5] Segundo romance escrito por Henry Fielding, *The history of Tom Jones: a foundling*, que foi publicado em 1749 e traduzido no Brasil pela escritora Clarice Lispector com o título *Tom Jones*.

de Fielding é construída na terceira pessoa e suas personagens são apresentadas de forma mais superficial relativamente aos resultados demonstrados na leitura do texto de Defoe e, em especial, de Richardson. Para Watt, este é o resultado do foco narrativo escolhido pelo autor, bem como uma necessidade da modalidade cômica que Fielding utiliza, pois não poderia colocar densidade em suas personagens e dramaticidade em suas histórias para que não perdessem o viés cômico. Os modelos encontrados nos trabalhos de Richardson e Fielding vão ser conciliados e aprimorados inicialmente por Fanny Burney (1752-1840), e depois por Jane Austen (1775-1817). Watt (2010, p. 317) destaca que

> as duas romancistas seguiram Richardson – o Richardson dos conflitos domésticos menos intensos de *Sir Charles Grandison* – em sua minuciosa apresentação da vida cotidiana. Também seguiram Fielding ao adotar uma atitude mais distanciada com relação a seu material narrativo e ao avaliá-lo a partir de uma perspectiva cômica e objetiva.

Fanny Burney e Jane Austen não foram as únicas romancistas no final do século XVIII e início do XIX, respectivamente. Watt assinala que a maioria dos romances escritos no século XVIII foi de autoria feminina, embora autoras e obras não tivessem conseguido destaque porque, na análise dele, estas não apresentavam a qualidade alcançada pelas obras dos autores e autoras já citados e que se consagraram até então. Vasconcelos (2007) faz uma análise mais detalhada deste fenômeno quando comenta sobre estas obras que não se tornaram preponderantes na história do romance. Ela aponta os seguintes problemas para o fracasso delas: a) predominância do teatro e da poesia como sendo gêneros mais nobres na opinião do público; b) acusações de vulgaridade contra a ficção de vertente mais

realista; e c) acusações de inverossímeis contra os *romances*[6] heroicos e pastorais do século XVII por serem artificiais e darem ênfase ao espetáculo moral, deixando de lado a narrativa referencial. Esta inverossimilhança também existia em alguns romances do século XVIII, sobretudo naqueles que se voltavam para o fantástico, misturando gêneros e criando personagens cuja caracterização não convencia o leitor.[7] É evidente que ao dar estes motivos, Vasconcelos não está se referindo exclusivamente aos romances escritos por outras mulheres do século XVIII. Seu arrazoado tem aplicação genérica, uma vez que estes problemas são de ordem técnica e nada têm a considerar com o gênero de quem detém a autoria. Para atestar a qualidade da escrita feminina na escritura do romance, portanto, além de Fanny Burney e Jane Austen podemos citar Mary Shelley, Emily Brontë e George Eliot, heterônimo de Mary Ann Evans, escritoras que se tornaram canônicas pela crítica especializada e pelo reconhecimento social ao longo dos dois últimos séculos.

PRIMEIROS SUBGÊNEROS DO ROMANCE

Os três primeiros escritores de romance na Inglaterra setecentista escreveram histórias que se configuravam de forma diversa quando observados o enfoque e o tom dados por cada um à sua narrativa. Dentre os três, Sandra Guardini Vasconcelos (2007) chama a

[6] O grifo aqui é da autora Sandra Guardini Vasconcelos para assinalar que a denominação "romance" está sendo forçada haja vista o que se escrevia no período ainda não possuir as características que poderiam seguramente classificar esta produção como romance. A elucidação dos motivos da burla destas características encontra-se na página seguinte, que indica a transgressão das regras da verossimilhança e do decoro (Vasconcelos, 2007, p. 67).

[7] O fantástico poderia ser confundido com o gótico, uma vez que ambos se tratam de narrativas do insólito. David Roas diferencia o fantástico pelo componente sobrenatural, fantasmagórico, assinalando que o surgimento deste tipo de personagem no romance sempre vai causar uma interferência no "mundo normal" em que vivem os demais personagens, trazendo para estes a insegurança e o medo. No século XVIII, este gênero ainda estava em aperfeiçoamento.

atenção para as duas obras escritas por Samuel Richardson (*Pamela* e *Clarissa*), pois a partir destes romances foi criado o subgênero de *romance sentimental*, consolidado depois pela escrita de Jean-Jacques Rousseau em terras francesas pelo romance *A nova Heloísa* (*La Nouvelle Héloïse*), publicado em 1761. Aponta Vasconcelos que entre as décadas de 1760 e 1770, o sentimentalismo estava em voga na Europa e muitos romances foram escritos se utilizando da fórmula estabelecida por Richardson e Rousseau, a ponto de serem criados tantos clichês nas narrativas que tornavam muitas das histórias desinteressantes, culminando no declínio do subgênero. Vejamos as características do subgênero criado por Richardson, apontadas por Vasconcelos (2007, p. 101):

> o sentimentalismo de Richardson […] fez escola e fundou o subgênero que Foster[8] define como sendo, primeiramente, uma história de amor e, em segundo lugar, uma história de provações e adversidades, porque é por meio delas que o herói ou heroína sentimental pode demonstrar sua verdadeira natureza. Contudo, o sentimentalismo significou mais do que isso, pois implicava uma atitude, uma perspectiva moral. A suscetibilidade ao sentimento pretendia ser nada mais, nada menos, que marca exterior e prova irrefutável de virtude.

Aqui se destacam duas palavras importantes para a compreensão do contexto e do ideário do romance. A primeira palavra é *sentimental* e a segunda, *moral*. A palavra *sentiment* significava para os ingleses "reflexão moral" (Vasconcelos, 2007) e, a partir desta fase do romance que se iniciava, ganhou novo sentido, que era o de "um pensamento ou reflexão tingido pela emoção ou resultante dela". Em seguida, os ingleses passaram a utilizar o adjetivo *sentimental*, que não significa apenas emocional, mas delicado, refinado. Os homens e mulheres representados

[8] J. R. Forster (1729-1798).

como heróis ou heroínas das histórias deveriam ser sentimentais neste sentido de reconhecer a moralidade das ações, serem emocionais, delicados e refinados. Desta forma, os protagonistas atraíam para si a empatia dos leitores tanto por seu comportamento em relação à vida e ao relacionamento com os outros personagens, quanto em relação à condição de vítimas a que eles eram submetidos nas complicações dos enredos das narrativas. Em relação à segunda palavra, "moral", tem-se que ela era um parâmetro para a escritura dos enredos, pois tanto os leitores quanto os críticos que foram surgindo considerariam como de pouca qualidade os romances cujos enredos não apresentassem um decoro no tocante à postura nos relacionamentos amorosos, sobretudo em se tratando do comportamento sexual dos personagens, além de não considerar verossímil um herói ou heroína que não se conduzisse na história com ações voltadas para o bem, eivadas de boa-fé, ainda que se vissem prejudicados exatamente por se comportarem desta forma. Era esta a fórmula dos personagens virtuosos apresentados pelo romance e valorizados pela sociedade burguesa, que queria impregnar este modo de comportamento nos outros segmentos, construindo uma coesão social em torno destes valores.

O segundo subgênero do romance começou a surgir também na segunda metade do século XVIII, ainda quando o *sentimentalismo* estava em voga. Ele foi inaugurado por Horace Walpole com o romance *O castelo de Otranto* (*The castle of Otranto*), publicado em 1764. Walpole é considerado tanto o fundador do novo subgênero — o gótico — como de um outro tipo de narrativa: a literatura fantástica. Segundo Vasconcelos, o modelo inspirador do romance gótico foi o escritor francês Baculard d'Arnaud, que escreveu narrativas ambientadas em cemitérios e castelos, além de apresentar fantasmas e outros elementos causadores de medo. Estas histórias se tornaram muito populares na Inglaterra e, a partir da publicação do livro de Walpole, vários escritores e escritoras a elas se dedicaram, como Ann Radcliffe (1764-1823) e Clara Reeve (1729-1807), para citar as mulheres que

escreveram durante o século XVIII. Mas o romance gótico não trazia apenas o conteúdo lúgubre. Segundo Vasconcelos (2007), Clara Reeve foi a responsável por adicionar a este subgênero o sentimentalismo do precedente. As narrativas góticas mostravam os heróis e as heroínas envolvidos em episódios aterradores que eram usados como elementos para explorar os sentimentos de medo e angústia.

Adicionalmente aos elementos mencionados por Vasconcelos são comuns no romance gótico os cenários internacionais. Dois romances elevados à esfera canônica nos exemplificam estas paisagens inéditas: a Romênia para onde vai Jonathan Harker, um jovem advogado enviado para firmar contrato imobiliário com o conde Drácula, e Ingolstadt, Irlanda e o Polo Norte, cenários do romance *Frankenstein: o Prometeu moderno*.[9] As heroínas destas duas histórias são recatadas, jovens, bonitas, "sentimentais" e são envolvidas em acontecimentos que lhes trazem perigo iminente, afetando-as consciente ou inconscientemente. Conforme esclarecido, o interesse pelo passado especialmente ambientado na Idade Média era um meio de trazer para a apreciação dos leitores histórias sombrias que se passavam em locais tidos como sagrados, mas que escondiam ações maléficas e contraditoriamente diabólicas. Estas narrativas contradiziam o clima que existia no século XVIII descrito por David Roas (2014), em que, com a propagação das ideias iluministas, o homem deixou de acreditar em fenômenos sobrenaturais devido à predominância na sociedade do cientificismo. Esta falta de crença fomentou o aparecimento deste tipo de narrativa na literatura, uma vez que a ciência não conseguia dar conta de todos os aspectos da natureza ou das tendências de pensamento das pessoas.

A exploração do medo também serve ao propósito de que as pessoas não se envolvam com o desconhecido se não quiserem sofrer consequências imprevisíveis e devastadoras. E este conselho servia

[9] As próximas menções a este romance serão apenas como *Frankenstein*, redução do título amplamente conhecida.

especialmente para as mulheres, mais fracas e propensas a cair em "armadilhas" com seu afastamento dos preceitos sociais, que eram tidos como plenamente seguros. A predileção por estes espaços religiosos e por narrar atitudes perversas de clérigos se configura em um resquício da rejeição ao catolicismo romano, iniciada após a Reforma Protestante, que se apresentou inicialmente mais forte em países como a Alemanha de Martinho Lutero, a Inglaterra de Henrique VIII, bem como na Suíça e na França de João Calvino.

A principal característica do romance como forma literária é o realismo formal, que consiste em narrar a história descrevendo o tempo, o espaço, as personagens e o enredo de maneira que o leitor acredite que esta poderia perfeitamente ser uma história real, embora seja uma criação literária em que a realidade está apenas representada. O realismo formal está presente mais claramente para o leitor não especializado nas narrativas do romance sentimental, uma vez que todos os personagens são retratados como pessoas comuns das várias classes sociais, especialmente da classe média, como era próprio no romance dos séculos XVIII e XIX.

No romance gótico, a composição das personagens inclui seres estranhos que na ficção podem fazer parte do mesmo mundo em que vivem os outros personagens, embora não se enquadrem como humanos, bem como seres que pertençam a um mundo diferente, mas que sua ação cause impacto no mundo em que estão as personagens humanas. Apesar de, à primeira análise, esta composição de personagens sugerir para o leitor uma quebra do realismo da escrita, isto não acontece, pois o autor ou a autora as descreve e às suas ações de maneira a torná-las verossímeis, visando manter o interesse na narrativa e causar no leitor a sensação pretendida. David Roas (2014, p. 51), ao discorrer sobre o fantástico, descreve este efeito:

> Isto implica acabar com a ideia comum de situar o fantástico no terreno do ilógico e do onírico, ou seja, no polo oposto da literatura realista. A narrativa

> fantástica, para o seu devido funcionamento, deve ser sempre crível. Um efeito que, é verdade, todo texto literário tenta gerar, já que ler ficção, seja ela fantástica ou não, supõe estabelecer um *pacto ficcional* com o narrador: aceitamos sem questionar tudo o que ele conta, de modo que nossa atitude hermenêutica como leitores fica condicionada a uma suspensão voluntária das regras de verificação.

Roas define os atributos do fantástico, mas as diretrizes que ele apresenta são básicas para o romance gótico, uma vez que embora este traga histórias que se passem em lugares sombrios como castelos, igrejas, conventos e outras construções utilizadas na Idade Média e que elas mesmas já representavam uma atmosfera de medo e terror, suas histórias têm que ser críveis, haja vista que esta é uma exigência da própria forma do romance, tanto para quem escreve como para quem lê.

O romance fantástico, então, configura-se em um desenvolvimento do subgênero gótico, pois embora ele trabalhe com o elemento sobrenatural, não se circunscreve às paisagens tipicamente góticas. Desta forma, tanto o gótico como o fantástico trazem o elemento sobrenatural atuando sobre o mesmo mundo em que as personagens que representam os seres humanos vivem. As personagens sobrenaturais são seres de uma outra realidade que surgem no mundo em que as personagens comuns estão, e esta situação causa uma sensação de perplexidade tanto nas personagens comuns quanto no leitor, por não compreenderem totalmente sua natureza, além de contrariarem com sua presença as leis do tempo e do espaço. Como se observa, ainda no século XVIII houve uma mudança no enfoque das narrativas quando alguns escritores modificaram a ambientação das histórias de seus romances do tempo presente para o passado distante. Esta mudança deu origem ao romance gótico, que permeou as narrativas do século XIX, além de inspirar o desenvolvimento do

romance fantástico, do maravilhoso e de outros formatos de narrativas do insólito a partir dos séculos XX e XXI.

USANDO CARTAS PARA NARRAR

Os primeiros romances escritos no século XVIII imitaram um formato dialógico muito comum desde séculos anteriores: a carta. No Ocidente e em partes do Oriente onde o Cristianismo se propagou, as pessoas estão acostumadas à presença das cartas na literatura pelo menos desde que o Apóstolo Paulo fez desta forma de comunicação sua maneira peculiar de falar aos novos cristãos que estavam espalhados pelas comunidades fundadas por ele em várias partes do Velho Mundo. Na *Bíblia*, o Novo Testamento é composto por 27 livros, e destes, 21 estão escritos em formato epistolar: 14 são cartas de Paulo, uma de Tiago, duas de Pedro, três de João e uma de Judas. Mas a carta é uma forma de comunicação escrita anterior a esta experiência bíblica, inclusive na constituição da estilística literária na Grécia e na Roma pré-cristãs. Segundo Brigitte Diaz (2006, p. 46), o caráter da carta facilita seu trânsito:

> Ao ignorar, com pretensão, os imperativos retóricos da disposição e da argumentação, a carta se debruça sobre todos os assuntos. Desde a reflexão moral até a crítica literária, passando pela introspecção autobiográfica, não existem campos que a sonda epistolar não se dê ao trabalho de explorar. O estatuto genérico vago da carta a abre para todos os horizontes epistemológicos. Porque zomba dos discursos constituídos, torna-se o instrumento ideal de um saber vivo.

Depois desta ampliação da comunicação epistolar para além do uso privado ou de pequenos grupos familiares — já que as epístolas bíblicas são endereçadas a pessoas ou comunidades específicas,

mas que ao serem incorporadas ao cânone bíblico alcançam o público mundial, ainda que sua influência se fixe apenas em algumas regiões do globo —, o âmbito voltou a ser reduzido, recuperando sua importância no século XVII, quando passou a ser utilizada como instrumento considerado adequado para a educação do público feminino (Diaz, 2006).

A carta traz para o leitor um traço familiar na narrativa, pois o interlocutor é, na maioria das vezes, alguém próximo do missivista, a quem ele trata sem grandes cerimônias, muitas vezes com intimidade. A escrita de uma carta lembra, pelo modo do escritor se dirigir a seu interlocutor, a fala comum, um diálogo face a face em que não existe rebuscamento, embora exista respeito às normas da escrita, se quem escreve for alguém que as conheça:

> Arte epistolar e arte da conversação conjugam os mesmos valores estéticos e celebram uma mesma ética da sociabilidade em que espontaneidade, diversidade, leveza supostamente traduzem a erupção sutilmente controlada da palavra na cenografia regulamentada da conversação. Segundo este protocolo de comunicação, a carta vê-se anexada ao domínio social, e a palavra que se produz nela, longe de ser singular, sempre é uma palavra já normalizada, segundo os critérios requisitados por uma classe aristocrática para a qual a escrita não poderia ser outra coisa senão um lazer gracioso e lúdico (Diaz, 2006, p. 31).

"Ética da sociabilidade", "espontaneidade", "diversidade", "leveza" e "controle da palavra/palavra já normalizada" são os parâmetros da produção das cartas por seus escritores, pois elas são um instrumento de comunicação que aproxima as pessoas em distanciamento (especialmente do ponto de vista espacial) e precisam

ser tratadas com apreço e educação, mesmo que os temas abordados, por serem diversos, possam nem sempre ser agradáveis. A forma da comunicação por si só já exige a obediência às normas do bom convívio e da gramaticalidade, sem que esta última característica signifique a busca por demonstrar erudição que possa intimidar o leitor, deixando-o desconfortável. Esta percepção e mais a popularidade da carta quando do surgimento do romance são os aspectos que fizeram com que as narrativas romanescas, sobretudo no século XVIII, adotassem a narrativa epistolar. Ian Watt (2010, p. 186), ao analisar a produção literária de Samuel Richardson, levanta mais dois motivos para a adoção do estilo epistolar:

> Mais que o diálogo a carta informal permite que o autor expresse seus sentimentos com maior sinceridade, e o culto desse tipo de correspondência se difundiu amplamente na época de Richardson, que também o adotou. A carta informal envolvia uma importante ruptura com a perspectiva literária clássica; como escreveu madame de Stäel, "os antigos nunca teriam pensado em dar essa forma a sua ficção" porque o método epistolar "sempre pressupõe mais sentimento que ação". Assim, pode-se considerar o estilo narrativo de Richardson um reflexo de uma mudança bem maior: a transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico para a orientação subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura dos últimos duzentos anos.

O primeiro motivo que está presente na citação é o privilégio do sentimento sobre a ação. A prosa anterior ao surgimento do romance consistia, num primeiro momento, na exaltação de heróis nacionais e seus feitos (gênero épico). Na literatura inglesa, esta influência greco-romana trouxe para o conhecimento público a história de *Beowulf* (escrita por volta do século VI d.C.), que trazia em seu

imaginário criaturas fantásticas ameaçando o herói e seus guerreiros/protegidos/súditos, e as narrativas que cristalizaram o rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda como os novos heróis de um período em que os monstros já não antagonizavam nas histórias. Neste sentido, Watt (2010) explica os efeitos que a modalidade de escrita epistolar causa nas personagens do romance. Para ele, a narrativa feita por meio de cartas consegue apresentar a subjetividade das personagens, seus pensamentos, seu jeito de ser, as justificativas para suas ações de modo mais transparente para o leitor, como jamais seria conseguido pelo relato de um narrador que observa a história externamente nem por um que participe da história e, por este motivo, conhece apenas os acontecimentos que tenha testemunhado. O narrador onisciente, por mais que possa narrar os fatos que compõem o enredo da história, não consegue demonstrar para o leitor tudo o que se passa na mente e nos sentimentos da personagem, justamente o que a escrita epistolar, que é feita pela própria personagem, revela.

O segundo motivo é justamente o rompimento com uma tradição narrativa existente há séculos. A história literária, quando apresenta novas tendências, mostra que há um rompimento com uma forma estética quando o pensamento e o modo de vida de outro tempo se impõem, quebrando pilares e demarcando novos procedimentos. O romance não foi idealizado para contar as histórias de heróis e seus feitos públicos memoráveis, como estava forjada a prosa passada; ele conta a história privada de pessoas comuns que entre outras ações se correspondem por cartas, forma de correspondência que agora vai estabelecer uma nova estética na escrita, símbolo de um novo tempo. Por meio da escrita epistolar permite-se ao leitor participar das ações que se desenvolvem no enredo por meio de um acompanhamento mais próximo delas, já que ele está familiarizado com a personalidade dos protagonistas: "esse é o tipo de participação que o romance suscita: dá-nos a sensação de que estamos em contato não com a literatura, mas com

a própria vida momentaneamente refletida na mente dos protagonistas" (Watt, 2010, p. 204).

Apesar de ser uma das características dos romances nos séculos XVIII e XIX, a narrativa epistolar não foi abandonada no século XX, embora a literatura contemporânea faça uso de várias formas de narrativas num mesmo romance, apresentando uma variedade na escrita que não existia no auge deste gênero. Um dos exemplos é o romance *Poor things*,[10] escrito pelo autor escocês Alasdair Gray. Este livro apresenta uma narrativa memorialista atribuída ao personagem-escritor Archibald McCandless, bem como o contato via cartas enviadas por Bella Baxter e Duncan Wedderburn. Adicionalmente, apresenta uma carta mais longa que se configura numa narrativa biográfica de Victoria McCandless, que aparece na maior parte do romance como Bella Baxter. Além do foco em primeira pessoa, são inseridos outros elementos narrativos: cartas, bilhetes, fichas biográficas, linha de tempo, notas de rodapé, gravuras e um apêndice, que contém a carta de Victoria McCandless recontando a história de seu ponto de vista, porque julga a narrativa de Archibald, seu marido, fantasiosa.

A diversidade é uma das características da prosa contemporânea, mas Alasdair Gray, retomando a técnica de Mary Shelley, insere em sua prosa o estilo que permeia o *Frankenstein* — o epistolar —, inclusive para mostrar ao leitor o franco desenvolvimento intelectual que alcança Bella Baxter, algo que só se torna possível na personagem devido à sua origem artificial, segundo a narrativa de Archibald. Outro livro escrito na segunda metade do século XX e que utiliza a carta como forma narrativa, desta vez de modo preponderante, é *A cor*

[10] *Coitadinhos* (tradução nossa). O romance não foi ainda traduzido para o português brasileiro. No momento em que reviso este livro, um projeto de adaptação de *Poor things* para a grande tela está sendo finalizado pelo cineasta grego Yorgos Lanthimos, que terá no elenco nomes como os de Emma Stone, Willem Dafoe, Mark Ruffalo, entre outros. O lançamento do filme poderá canalizar interesse para o romance de Gray não só no Brasil, mas nos países em que o livro ainda segue desconhecido. É importante assinalar, também, que há no Brasil apenas um romance traduzido de Alasdair Gray. Trata-se de *Lanark: uma vida em quatro livros* (*Lanark: a life in four books*), que foi originalmente publicado em 1981.

púrpura (*The color purple*, publicado em 1982), escrito pela americana Alice Walker. A escrita de Walker mostra a intimidade de Celie com Deus nas opressões pelas quais ela passa na primeira parte da história. Esta intimidade também é sinônimo de solidão, haja vista que ninguém demonstra amor verdadeiro por ela e solidariedade em relação a seu sofrimento num casamento em que não há amor, apenas utilitarismo de uma parte e escravidão de outra. Na segunda parte da narrativa, as cartas são trocadas com sua irmã Nettie e com sua amiga Sugar Avery. Este desenvolvimento da narrativa mostra que Celie compreende sua solidão e a opressão imposta pela sociedade patriarcal sobre as mulheres e se liberta, não mais se deixando explorar e partindo para uma vida de independência, especialmente financeira. A narrativa epistolar acrescenta ou aprofunda os sentidos nos enredos.

AUMENTO DO INTERESSE NA LEITURA DE ROMANCES

A ideia de progresso por meio da leitura tornou necessária a disponibilização de meios para a alfabetização das pessoas que não pertenciam à classe média, especialmente aquelas que desempenhavam alguns tipos de ofícios que lhes concedessem um *status* de maior dignidade em relação aos outros trabalhadores cujas atividades profissionais eram consideradas inferiores. O fim do regime feudal e a emergência da vida citadina tiveram como consequência o surgimento de novos postos de trabalho vinculados à imprensa, à criação dos bancos, à administração de casas comerciais, das novas fábricas e de profissões que foram se aperfeiçoando a partir do desenvolvimento das ciências, como a Medicina, a Biologia, a Química e a Física.

> Saber ler era um verniz necessário apenas aos que se destinavam a ocupações típicas da classe média – comércio, administração e as profissões em geral – e, tratando-se de um processo psicológico difícil, que requer exercício

> contínuo, é provável que apenas uma pequena proporção das classes laboriosas já alfabetizada se incluísse entre o público leitor e que a maior parte desse grupo tivesse ocupações nas quais ler e escrever constituísse uma necessidade profissional (Watt, 2010, p. 42).

Como se observa, a utilização da leitura pelas pessoas que não faziam parte da classe média estava ligada à necessidade de um desempenho profissional mais arrojado, em atividades criadas mais recentemente, diferentes das tradicionais que utilizavam a força braçal. As pessoas que permaneciam nos ofícios tipicamente de trabalho físico para sua sobrevivência e a dos familiares continuavam sem adquirir a capacidade de leitura, uma vez que ela exigia um trabalho mental que não justificava o esforço de aprendizagem para o trabalhador. Nesta época, as escolas eram escassas e a educação formal dos pobres era considerada desperdício. Esta percepção era tida inclusive entre as famílias pobres, que viam a capacidade de leitura e escrita como um desenvolvimento ameaçador, haja vista o deslocamento do membro que recebia instrução para um patamar mais alto do que o do restante dos seus parentes (Watt, 2010).

A ideia de progresso de um membro, portanto, vinha acompanhada de preconceito no seio de sua própria família e poderia causar seu isolamento, já que ele estava habilitado a frequentar outros locais e manter certa aproximação com a classe média. Há na constatação de Watt também uma problemática que necessita ser demonstrada para que se mensure a dificuldade de prover educação universal às pessoas que moravam na Inglaterra: se ler e escrever era tão difícil para os trabalhadores especializados, como poderia um pobre trabalhador braçal alcançar estas habilidades? Manter o hábito da leitura era difícil sob vários aspectos, especialmente pelos preços que eram cobrados na venda das publicações, mesmo a compra do romance sendo facilitada por meio da publicação fracionada em diversos volumes e por seu preço ser mais baixo do que o dos demais tipos de

livros (Watt, 2010). Além disso, foram criados gabinetes de leitura em que era possível ter acesso a livros para ler no próprio local, tomá-los de empréstimo ou até mesmo alugá-los (Vasconcelos, 2007). Então, se a educação era acessível para os ricos e os preços dos livros eram inacessíveis para os pobres, há que se considerar que quem escrevia pertencia à classe burguesa e escrevia para as pessoas que estavam em seu patamar educacional ou próximas a este patamar. Desta forma, a leitura e a escrita de livros eram como uma "conversa de iguais". Quando tinham acesso à leitura de romances, as pessoas das classes baixas se expunham às ideias e aos valores da classe burguesa, e desta forma se moldava a sociedade, reforçando conceitos e preconceitos. Por exemplo, o romance escrito por homens mantinha a mulher na posição secundária que historicamente foi dada a ela através do ideário patriarcal, enquanto o romance escrito por mulheres, apesar de não conseguir fazer com que ela saísse deste lugar, levantava questões sobre a opressão a que ela era submetida devido à maneira como a sociedade estava estruturada para aceitar a relação entre os sexos e ao papel que havia sido definido para ela.

As mulheres, portanto, formavam outra parcela da sociedade que lutava pelo progresso. O progresso que elas queriam não era exclusivamente a melhoria de sua vida por meio do direito à educação, mas tinha como foco o direito mais básico à igualdade entre os sexos, que mesmo hoje continua sendo negado em algumas sociedades e por alguns segmentos que mantêm concepções patriarcais de mundo. Mesmo com esta limitação social e a visão preconceituosa de que a escrita feminina não tinha boa qualidade, o que levou algumas autoras a adotarem pseudônimos para que seus livros fossem lidos de forma mais "isenta" por todos os públicos, as mulheres não deixaram de escrever. E com os livros alcançando o sucesso entre os leitores, foi possível que elas desvelassem sua identidade e se assumissem autoras da obra de arte consagrada pela crítica. Ao longo dos séculos, mulheres se destacaram na luta contra a inferiorização, a exclusão social,

educacional e do mercado de trabalho e contra o preconceito à própria luta que empreendiam. Muitas destas mulheres que são lembradas ao longo da história pelos autores e autoras que estudam o feminismo foram ensinadas a ler e escrever dentro do próprio lar por seus pais ou outros familiares do sexo masculino (Garcia, 2015), pois não havia escolas que as recebessem. Outra forma de alcançar a instrução era se dedicar a aprender a leitura, como autodidatas. Mesmo com seu direito à aprendizagem da leitura e da escrita tolhido, algumas se destacaram como escritoras ainda durante a Idade Média. É o caso de Christine de Pizan (1363-1431), que escreveu o livro *A cidade das mulheres* (*Le livre de la cité des dames*, publicado em 1405):

> *Christine de Pizan* (1363-1431) pode ser considerada a primeira mulher escritora profissional, já que de sua pluma saiu a renda com a qual pôde sustentar seus três filhos pequenos quando da morte do marido. Seu talento, sua grande erudição e sua capacidade de trabalho deram muitos frutos dos quais se conservaram 37 obras. Pizan não é somente escritora, mas também editora, já que algumas das cópias manuscritas que se conservam saíram de suas mãos e para ela trabalharam os artistas que as iluminaram. Acredita-se que ela mesma participou desta tarefa (Garcia, 2015, p. 26-27).

Como mostra Carla Cristina Garcia, a escrita feminina também tinha apelo comercial, já que a produção de Pizan foi por ela usada como um meio de vida para garantir sua sobrevivência e a de seus filhos. Os livros escritos por mulheres eram lidos por mulheres interessadas em que mudanças ocorressem em sua vida, mas também eram lidos por homens, que em geral criticavam as demandas apresentadas por estas escritoras para a sociedade, alguns deles escrevendo para reafirmar os valores do patriarcado. Em seu livro *Reivindicação dos direitos da mulher* (*A vindication of the rights of woman*, publicado em 1793), Mary Wollstonecraft rebate alguns dos conceitos patriarcais

e críticas de filósofos ao reconhecimento do direito à igualdade das mulheres e à luta empreendida pelas militantes. Em relação à educação das mulheres, a visão da sociedade não era muito diferente do que se considerava sobre a educação da classe baixa: desnecessária. Vasconcelos (2007) afirma que a ignorância feminina era vista como um atributo de feminilidade e que socialmente se achava que à mulher bastava saber algumas prendas. Mas não foi isto a que se resumiu o papel das mulheres, uma vez que elas aparecem em várias épocas como escritoras, tendo sido este fato consolidado a partir do século XVIII, quando grandes escritoras e pensadoras surgiram no cenário das letras ocidentais, a exemplo de militantes pelos direitos femininos como a francesa Olympe de Gouges (1748-1793), autora da *Declaração dos direitos das mulheres e das cidadãs* (*Déclaration des droits de la Femme et de la citoyenne*, publicado em 1791), e a inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797), autora de *Reivindicação dos direitos da mulher* (1793), além da romancista Jane Austen (1775-1817), que escreveu *Orgulho e preconceito* (*Pride and prejudice*), editado em 1797, mas publicado somente em 1813, e outras, como Clara Reeve (1729-1807) e Ann Radcliffe (1764-1823), que escreveram os primeiros romances góticos, ajudando a configurar as características deste subgênero romanesco. Durante o século XIX, as mulheres se constituíam em um grande quantitativo de leitoras de textos literários, especialmente de romances. Sandra Guardini Vasconcelos (2007, p. 12) afirma que a

> [...] inclusão de um breve excurso sobre a posição das mulheres na sociedade inglesa setecentista visa pontuar os constrangimentos históricos a que estavam submetidas e a importância capital que acabaram assumindo não só como leitoras mas também como produtoras de ficção. Não se pode subestimar sua centralidade na disseminação do hábito da leitura, seu lugar como consumidoras de romance e tampouco a influência que exerceram como alvo preferencial de muitos dos romancistas de então.

As mulheres da classe média se tornaram tão importantes para a literatura porque sua longa luta pela educação resultou num número relevante delas que sabia ler e escrever no século XIX. Além destas, as que atuavam como criadas nos lares das famílias ricas tinham acesso aos livros e eram parte da composição do público leitor da época. Há também as consequências da Revolução Industrial, que causaram o fim de muitas tarefas que eram assumidas no lar, e isto criou uma condição de ociosidade para elas que, como resultado, propiciava tempo para se dedicar aos livros (Vasconcelos, 2007). Tornaram-se, portanto, um público leitor preferencial para os escritores, pois eles usaram a literatura para reforçar os padrões comportamentais da sociedade patriarcal, enfatizando a felicidade da mulher que se conformava com o papel de "rainha do lar" que lhe era dado e a desgraça das mulheres que resolviam quebrar os padrões de decoro pessoal que lhes eram impostos.

Os romancistas do século XIX, portanto, criavam histórias que encantavam o público leitor inclusive em relação aos desfechos desfavoráveis para as mulheres que atraíam para si um protagonismo contrário às expectativas da sociedade. Exemplos famosos disto são o de Emma Bovary (*Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, publicado em 1857), cuja vida de adultério levou à ruína financeira da família e à sua própria morte; o de Lucy, personagem de *Drácula* (Bram Stoker), publicado em 1897, que foi vampirizada, morta na vida comum e depois morta na vida vampiresca; o de Hester Prynne, personagem de *A letra escarlate* (*The scarlet letter*, romance de Nathaniel Hawthorne, publicado em 1850), que passou a vida sendo hostilizada e humilhada pela sociedade puritana por ter gerado uma filha fora de um casamento que ela não teve liberdade de escolher e, a partir de um certo momento, nem sabia se o marido ainda estava vivo. Na literatura brasileira também temos, entre outros, o romance *Iracema*, de José de Alencar. Publicado em 1865, ele traz como personagem feminina uma sacerdotisa indígena que renuncia ao seu papel social, cultural e religioso

para viver como esposa de Martim, guerreiro português, tendo como desfecho por ter abdicado de suas funções na tribo, a morte não só social, mas física. São livros escritos por homens que inicialmente mostraram para a sociedade da época que as mulheres não deveriam desrespeitar os limites comportamentais estabelecidos caso quisessem ter uma vida tranquila no seio da família. Eram tidos como lições para gerar conformismo nas mulheres leitoras de então e da posteridade.

No entanto, leituras e análises feitas em tempos posteriores trouxeram novas interpretações em relação ao sentido destas obras, especialmente em se tratando da representação das ações das personagens nas respectivas histórias. Como exemplo, há que se destacar os comportamentos e ações da personagem Hester Prynne, no clássico romance norte-americano *A letra escarlate*: a personagem chega sozinha à Nova Inglaterra porque seu marido viajou depois dela em outra embarcação para o Novo Mundo. O navio em que estava o marido passou por vários problemas durante a viagem e, por fim, a tripulação foi capturada pelos índios. Roger Chillingworth — o novo nome do marido de Hester — ficou preso na aldeia por vários anos sem que ela soubesse que ele ainda estava vivo. Achando-se livre de suas obrigações matrimoniais, Hester se envolveu emocional e sexualmente com Arthur Dimmesdale, o pastor puritano do lugar, e engravidou, o que deu origem a seus problemas. Ao longo da história, Hester demonstra sua coragem no enfrentamento das mazelas que lhe são impostas, sua tentativa de conciliação da abordagem de Chillingworth sobre Dimmesdale e sua capacidade de sobrevivência econômica ao se firmar com seus dotes de mulher prendada trabalhando para a mesma sociedade que lhe discrimina. Uma mulher forte, de valor, não uma "coitadinha" que se resigna após punida pelo seu "pecado/crime".

A narrativa que Nathaniel Hawthorne apresenta no século XIX traz a interpretação da comunidade de Massachusetts sobre o ato de Hester de se entregar para um homem sem ter com ele qualquer vínculo marital, trazendo ao mundo uma criança bastarda.

Em reprimenda a este comportamento que não condiz com os preceitos religiosos sustentados pelos clérigos puritanos e plenamente aceitos pela comunidade, ela é condenada publicamente e obrigada a exibir a letra "A" de adúltera na cor escarlate em suas vestimentas sempre que transitar em público. O que é preciso considerar para trazer uma interpretação da obra de Hawthorne que seja condizente com seus objetivos ao criar para apreciação pública esta personagem feminina é a origem do escritor, nascido em uma família de perseguidores puritanos que envergonham o seu passado. Eis o que escreveu Hawthorne (1994, p. 8-9, tradução nossa) sobre sua família:

> Ele foi soldado, legislador, juiz; foi um governante da Igreja; tinha todos os traços puritanos, tanto os bons quanto os ruins. Foi também um perseguidor mais voraz, como testemunham os Quacres, que se lembram dele em suas histórias e relatam um incidente de grande crueldade em relação a uma mulher pertencente a sua seita, que vai ser temido por muito mais tempo do que qualquer registro de suas virtudes, embora elas tenham sido muitas. Seu filho, também, herdou o espírito de perseguição, o qual o tornou tão proeminente no martírio das bruxas que pode ser dito com justiça que o sangue delas teria deixado uma mancha nele. Uma mancha tão profunda, sem dúvida, que seus velhos ossos secos, enterrados no campo santo da Rua Charter deve ainda possuí-la, se eles ainda não tiverem se esfarelado!
>
> Eu não sei se estes meus ancestrais chegaram a se arrepender e pedir perdão por sua crueldade; ou se agora eles estão gemendo por causa das pesadas consequências que atraíram, em outro lugar de sua existência. Diante de todos os acontecimentos, eu, este escritor, como representante deles, carrego sua vergonha sobre mim e oro para que a maldição causada por eles – da forma como eu ouvi, e a condição sombria e miserável

> da raça, que por um longo tempo insistiria em existir, seja agora e para sempre removida.[11]

As palavras de Hawthorne revelam não apenas a profunda desaprovação dos eventos históricos de perseguição perpetrados pelos puritanos nas colônias inglesas da América, notadamente em Salem, sua terra, mas também a vontade de redenção. Ao narrar o drama de Hester Prynne, sobressaem a injustiça e a intolerância da sociedade que deseja preservar seus conceitos para a manutenção da ordem e do decoro. No entanto Hawthorne, com sua história, se solidariza com a opressão sofrida pelas mulheres de Salem por meio da demonstração dos percalços enfrentados por Hester. Analisando o caso de Hawthorne, portanto, percebemos que os romances escritos por homens sobre as mulheres também trazem esta tensão entre o que a sociedade impõe e os sofrimentos enfrentados pelas mulheres, cuja vida está em contraste com as imposições sociais.

A literatura escrita por mulheres traz personagens femininas que estão condicionadas aos ditames sociais, e através delas as escritoras mostram a opressão e a injustiça a que as personagens de sua ficção estão submetidas apenas por serem mulheres. As mulheres criadas por Mary Shelley em *Frankenstein* (1818), por exemplo, não possuem comportamento fora do padrão no uso do sexo que pudesse levá-las a uma desgraça pessoal. No entanto, Justine Moritz é condenada à

[11] No original: "*He was a soldier, legislator, judge; he was a ruler in the Church; he had all the Puritanic traits, both good and evil. He was likewise a better persecutor; as witness the Quakers, who have remembered him in their histories, and relate an incident of his hard severity toward a woman of their sect, which will last longer, it is to be feared, than any record of his better deeds, although these were many. His son, too, inherited the persecuting spirit, and made himself so conspicuous in the martyrdom of the witches, that their blood may fairly be said to have left a stain upon him. So deep a stain, indeed, that his old dry bones, in the Charter Street burial ground, must still retain it, if they have not crumbled utterly to dust! I know not whether these ancestors of mine bethought themselves to repent, and ask pardon for their cruelties; or whether they are now groaning under the heavy consequences of them, in another state of being. At all events, I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes, and pray that curse incurred by them – as I have heard, and as the dreary and unprosperous condition of race for many a long year back, would argue to exist – may be now and henceforth removed*".

morte num julgamento apressado, no calor da revolta pública, que atribui a ela um assassinato que não cometeu (Shelley, 2016). Uma das razões para que isto acontecesse foi a de pertencer a uma classe social mais baixa (criada dos Frankenstein) que a levaria a ser vista como a única pessoa com capacidade e oportunidade para matar a criança. Outra personagem que paga um preço alto pelo que não fez no romance de Shelley é Elizabeth Lavenza, que tem sua vida tirada como um castigo dado ao criador pelo monstro, sua criatura (Shelley, 2016). A diferença da narrativa escrita por mulheres é a evocação do discurso de luta encampado pelo olhar feminista ao longo dos séculos. As personagens femininas criadas por Shelley em *Frankenstein* são mulheres preparadas intelectualmente e ativas, como Caroline Beaufort (mãe de Victor Frankenstein), Elizabeth Lavenza, a leitora Margaret Saville, bem como a criada Justine Moritz, capaz de fazer a própria defesa em meio a um júri composto por homens. Estas características de inteligência e força da mulher trazem à tona o pensamento filosófico de Mary Wollstonecraft, mãe de Shelley, que viveu no século precedente.

Figura 2 – Mary Shelley

Fonte: German Vizulis (Shutterstock).

Na literatura de Jane Austen (1775-1817), as personagens femininas são colocadas em primeiro plano. São mulheres fortes cujas famílias não possuem uma condição financeira confortável diante da perda do chefe da família e que precisam estar "bem-casadas" para manter seu padrão de vida e sua subsistência. Um exemplo disto está no romance *Orgulho e preconceito* (*Pride and prejudice*, publicado em 1813), que tem como personagem principal a jovem Elizabeth Bennet. Ela não se subordina às exigências das famílias mais ricas no que tange a abrir mão de sua felicidade por ser vítima do preconceito social contra si e contra sua família — cujos membros não são considerados dignos de frequentar a sociedade burguesa — tanto por sua renda estar abaixo do nível considerado adequado como por não apresentarem um comportamento condizente com os ditames dos ricos. É por meio de suas personagens principais que Austen questiona e ironiza os matrimônios baseados no interesse financeiro, a valorização da condição econômica em detrimento do caráter pessoal e a hipocrisia dos costumes e relações burgueses. O amor é a peça-chave para que as uniões entre os personagens principais aconteçam tanto no romance de Jane Austen como no de Mary Shelley. No caso dos demais personagens, a narrativa pode não deixar clara a existência deste sentimento, como acontece com Alphonse Frankenstein e Caroline Beaufort: "depois do enterro do amigo, ele a levou para Genebra e a colocou sob a proteção de um parente. Dois anos depois desse evento, Caroline tornou-se sua esposa" (Shelley, 2016, p. 53). Neste caso, estão presentes o afeto e o respeito no casamento, sem nenhum sinal de imposição de superioridade do marido ou de exigência de submissão da esposa, nem da afirmação do amor. Em relação a Victor Frankenstein e Elizabeth Lavenza há textualmente a afirmação do sentimento que, no caso de Elizabeth, aparece na segunda carta que ela envia a Victor. Vejamos:

> Eu confesso a você, meu primo, que o amo, e que em meus alegres sonhos de futuro você tem sido o meu amigo e

> companheiro constante. Mas é a sua felicidade que eu desejo, assim como a minha, quando lhe digo que nosso casamento me faria eternamente infeliz se não for ditado por sua própria e livre escolha (Shelley, 2016, p. 268).[12]

Elizabeth ama Victor e quer ter certeza de que ele sente o mesmo por ela para que seu casamento seja legitimado pelo sentimento. Ela está pronta a renunciar à união caso não seja correspondida. Assim como no caso de Victor e Elizabeth, a narrativa de Jane Austen mostra que existe amor a motivar a união de Elizabeth Bennet e Mr. Darcy, o que não poderia acontecer se apenas a situação financeira de cada um deles fosse considerada, uma vez que ela não estava no mesmo nível social e financeiro que ele. Apesar do casamento por amor aos poucos ter se tornado uma realidade para muitos casais após o século XIX, as narrativas de Shelley e Austen se filiam à crítica das feministas ao casamento como instituição patrimonial baseado nas concepções patriarcais. Além da questão da motivação para o casamento, Austen e Shelley também compõem suas personagens femininas como jovens mulheres inteligentes e que possuem um nível de educação elevado para o padrão da época.

Na narrativa de Shelley, Elizabeth é uma jovem alfabetizada que chega a escrever duas cartas para seu amado Victor. Na primeira carta, ela demonstra que havia na família Frankenstein uma abertura para que uma mulher pudesse conversar com um homem e discutir temas que geralmente eram típicos da análise e decisão masculina. Observem o nível de confiança de Elizabeth ao apresentar sua sugestão ao tio:

> Titio e eu conversamos longo tempo ontem à noite, sobre qual profissão Ernest deveria seguir. Suas

[12] No original: "*I confess to you, my cousin, that I love you, and that in my airy dreams of futurity you have been my constant friend and companion. But it is your happiness I desire as well as my own, when I declare to you, that our marriage would render me eternally miserable, unless it were the dictate of your own free choice*". A tradução para o português se encontra na página seguinte. Isto é feito em todo o livro.

> constantes doenças quando jovem o privaram do hábito de dedicar-se aos estudos, e agora que ele desfruta de boa saúde está sempre ao ar livre, escalando montanhas ou remando no lago. Propus, portanto, que ele se tornasse um fazendeiro, o que, como você sabe, meu primo, é um dos meus planos favoritos (Shelley, 2016, p. 92).

Após a morte de Caroline, Elizabeth assume o papel que era de sua tia como a mulher da casa que dá a atenção e os cuidados necessários aos homens (seu tio e seus primos). Ela é de um caráter tão aberto que até mesmo os criados a procuram para fazer algumas solicitações. Ao ouvir Elizabeth, portanto, é como se Alphonse estivesse ouvindo a própria esposa e discutindo com ela o futuro do filho. Isto dá ideia de que o casamento dos Frankenstein possuía características que respeitavam algumas das demandas mais recentes feitas pelas mulheres que lutavam contra a opressão do patriarcado. Além do mais, Elizabeth era jovem e havia sido criada como filha, esta poderia ter sido mais uma razão para que normalmente não conseguisse ter a interlocução que mostrou ter estabelecido com seu tio. A narrativa de Shelley, portanto, critica a interdição da voz da mulher tanto dentro da instituição do casamento como quanto à sua condição de pessoa inteligente e apta a tratar dos mais diversos assuntos.

Nos séculos XVIII e XIX, especialmente no XIX, era comum que parte das mulheres da classe média não possuísse atividade profissional, de modo que os assuntos financeiros permaneciam na alçada dos homens. Mesmo após as lutas que foram empreendidas pelas precursoras do feminismo ao longo dos séculos, a reação patriarcal não permitiu o reconhecimento dos direitos civis femininos. No início do século XIX, por exemplo, foi criado o Código Napoleônico, um grande retrocesso em relação à luta das mulheres por igualdade:

> Com o Código Napoleônico, a menoridade perpétua das mulheres ficava consagrada. Eram consideradas apenas como filhas ou mães em poder de seus pais, maridos ou filhos. Não tinham direito de administrar suas propriedades, fixar ou abandonar seu domicílio, manter uma profissão ou um emprego sem permissão do homem da casa. A obediência, o respeito, a abnegação e o sacrifício foram fixados como virtudes obrigatórias. O novo direito penal fixou para elas delitos específicos que, como o adultério e o aborto, consagravam que seus corpos não lhes pertenciam. Para todos os efeitos nenhuma mulher era dona de si mesma. Todas careciam daquilo que a cidadania assegurava aos homens: a liberdade (Garcia, 2015, p. 50).

O resultado da sanção deste Código foi a reafirmação do casamento como uma instituição comandada pelo homem, devido à sua alegada superioridade em relação à mulher, legitimada pelo reconhecimento jurídico, social, econômico e religioso, o que fazia com que o casamento fosse uma etapa de vida pela qual a mulher deveria passar para ser capaz de conseguir seu sustento e dar "utilidade" à sua existência por meio da procriação e da manutenção da integridade de sua nova família. Desta forma, as jovens solteiras deveriam se casar com homens que mantivessem ou melhorassem o padrão social e econômico de sua família. O casamento se configurava, portanto, no que de mais importante poderia acontecer na vida das mulheres. Mas elas não se conformaram com isto, pois continuavam sem acesso à educação e às profissões liberais, o que determinava a manutenção de sua dependência (Garcia, 2015). Ainda no século XVIII, Mary Wollstonecraft advogava o reconhecimento de que as mulheres não eram inferiores aos homens e denunciava que a sociedade havia proporcionado a elas uma educação que as subordinava em vez de lhes garantir o lugar que mereciam como iguais. Vejamos este posicionamento:

> A educação das mulheres, ultimamente, tem sido objeto de mais atenção do que no passado; contudo, elas ainda são consideradas um sexo frívolo, ridicularizadas ou vistas como dignas de pena pelos escritores que se esforçam, por meio da sátira ou da instrução, para melhorá-las. Reconhece-se que elas passam grande parte dos primeiros anos de vida adquirindo habilidades superficiais; enquanto isso, a força do corpo e da mente é sacrificada em nome de noções libertinas de beleza e do desejo de se estabelecer mediante o matrimônio – o único modo de as mulheres ascenderem no mundo (Wollstonecraft, 2016, p. 28).

Mary Wollstonecraft viria ser a mãe da escritora Mary Shelley, autora do clássico *Frankenstein*. Para ela, o casamento da forma como foi concebido e era imposto pela sociedade à mulher se constituía em uma espécie de prostituição legalizada (Wollstonecraft, 2016). Seu posicionamento mostra a insatisfação com o fato de que a sociedade considerava que as mulheres só serviam para tarefas menores, pouco dignas de serem reconhecidas como seres humanos potentes e valorosos por sua capacidade intelectual. A sociedade negava a elas o progresso caso não se enquadrassem aos ditames patriarcais. Não somente Wollstonecraft como sua filha mostram ao mundo que as mulheres têm outras capacidades, além de dignidade. Os textos delas mostram a forma perversa como foram estruturados os ditames sociais que inferiorizam e vitimam as mulheres, e lançam sobre eles um olhar crítico para que seus leitores percebam a ação do preconceito sobre a vida de mulheres de todas as idades. Wollstonecraft usa a filosofia como instrumento, enquanto Shelley usa a literatura.

Em seu livro mais importante, *Frankenstein* (1818), Mary Shelley mostra as opressões pelas quais as mulheres passaram no século XIX. A narrativa principal traz a história do cientista Victor Frankenstein e do monstro que ele criou, mas secundariamente Shelley narra as agruras vividas por mulheres da classe média, bem

como da classe pobre. A narrativa de Shelley não possui tom panfletário na defesa dos direitos da mulher, o que a diferencia de sua mãe. Uma das razões para isto acontecer é o gênero de escrita usado por cada uma delas. O texto literário apresenta as ideias de forma não tão incisiva como o texto filosófico o faz, pois a literatura constrói um mundo e por meio dele vai apresentando ao leitor não só suas paisagens, seus personagens, mas também as ideias que permeiam a existência deles. Com um modo claro e simples de narrar, Shelley mostra ao leitor que as mulheres são envolvidas em situações de injustiça. Esta construção de enredo é compatível com o que a sociedade considerava que fosse algo a que as mulheres não poderiam fugir. Foi contra este condicionamento que a luta feminista surgiu e se consolidou ao longo dos séculos.

No próximo capítulo, será analisada uma temática específica dos livros de Mary Shelley e Alasdair Gray, que é a utilização de monstros como personagens para apresentar características abordadas que levam à reflexão sobre aspectos como abandono, solidão, uso da violência, sedução e inteligência.

OS MONSTROS DA LITERATURA BRITÂNICA

Neste capítulo será trazido um histórico sobre a criação do monstruoso ao longo da história literária ocidental, apresentando as características destas personagens insólitas, concentrando-se, porém, na análise daquela criada por Mary Shelley. A esta abordagem se segue um exame da distinção entre o monstro masculino e o feminino, com vistas a aprofundar a temática da monstruosidade feminina que será representada por Bella Baxter, criação do escritor Alasdair Gray em *Poor things*.

A história literária britânica traz em seus primórdios um poema épico chamado *Beowulf*. Esta obra, cujo surgimento é estimado entre os séculos VII (Borges, 2006; Thornley; Roberts, 1995)[13] e IX (Brodey; Malgaretti, 2002)[14] da era cristã, traz a violência e o terror impostos pelos monstros à Dinamarca, liderada pelo rei Hrothgar, que precisa do auxílio de um guerreiro estrangeiro — Beowulf — para alcançar a vitória e a paz. No entanto, este não foi o único texto antigo local em que os monstros figuram: as narrativas arturianas também evocam a existência do dragão controlado pela magia de Merlin, séculos antes dos monstros e fantasmas trazidos pelos romancistas do século XIX, quando do surgimento do gótico em terras inglesas.

[13] Estes autores se referem ao século VIII.

[14] Indica as proximidades do ano 1000.

A ESCRITA GÓTICA DE MARY SHELLEY

A escrita gótica de Shelley traz algumas diferenças em relação à dos primeiros autores deste gênero. Mudanças em características de gênero são acontecimentos naturais que ocorrem com o passar do tempo e servem para evitar que as histórias caiam nos clichês que vão se formando e deixem de atrair a atenção do público. Assim, *Frankenstein* não possui a paisagem tradicional do castelo abandonado e mal-assombrado em que coisas perturbadoras acontecem às personagens dos enredos. Tendo sido publicado 54 anos após *O castelo de Otranto* (1764), livro escrito por Horace Walpole que inaugurou o gênero na Inglaterra, *Frankenstein* tem suas cenas principais ambientadas na cidade, em casa de família rica (os Frankensteins), na universidade onde estuda Victor e em seus arredores. No entanto, poucas personagens são inglesas e Shelley escolhe países estrangeiros como paisagens de sua narrativa, como era comum a este subgênero. A personagem Robert Walton, por exemplo, um explorador inglês, mantém-se em movimento, seguindo pela Rússia até as proximidades do Polo Norte, tempo em que escreve para sua irmã, Margaret Saville, personagem que se encontra em sua residência fixa, na Inglaterra, e cuja função exclusiva se constitui na leitura das cartas do irmão, proporcionando ao leitor do livro o conhecimento da história por seus olhos. Já a família Frankenstein é de Genebra, Suíça, e Victor vai estudar em Ingolstadt, Baviera. Victor, de modo semelhante a Walton, é uma personagem em movimento constante. Além de sua terra natal e de Ingolstadt, ele viaja à Inglaterra e acaba chegando acidentalmente na Irlanda. Outro ambiente onde se passa parte da narrativa é um lugarejo afastado da cidade onde moram os De Lacey, família de origem francesa e que vive na pobreza. Seu modo de vida cativa o monstro e serve para formatar a alma deste e fomentar suas ideias de constituir uma família para viver como um "igual" na sociedade.

Personagens em movimento constante não são um detalhe à toa na narrativa de Mary Shelley, podendo ser interpretadas como uma metáfora ao caráter de Robert Walton e de Victor Frankenstein, pois eles vivem como exploradores — viajantes do conhecimento —, cada um em sua área específica: o primeiro explora terras e paisagens para enfrentar o desafio maior de chegar ao Polo Norte ainda inexplorado; o segundo explora a anatomia humana e a maneira científica de conferir vida a cadáveres para enfrentar o desafio maior de criar sozinho um ser similar ao humano que possa ser perfeito. Os dois objetivos para ambos são inatingíveis — Walton não chega ao Polo Norte e Victor, apesar de ter dado a vida a um ser, não consegue dar a ele a perfeição desejada. Mudanças profundas acontecem na vida de ambos e na de outras personagens ao seu redor, fazendo uma companhia distante na busca pelo impossível empreendida por cada um deles. Walton coloca em perigo a vida dos tripulantes do navio que comanda, e Victor provoca indiretamente a morte de todos os seus entes queridos. O monstro também está em constante movimento, mas no caso dele há um outro significado. Em primeiro lugar, ele é um perseguidor que está conferindo de perto se sua exigência da criação de um monstro feminino será atendida. Caso não o seja, perpetrará sua vingança; em segundo lugar, ele não perde o contato com a única pessoa que tem no mundo — seu criador, seu pai.

Mary Shelley, portanto, não utiliza personagens fantasmagóricos para compor sua história. O ambiente de criação e surgimento do antagonista é um laboratório improvisado e não o além-túmulo de personagens como Drácula, um morto-vivo que quebra a harmonia do mundo em que vivem as personagens humanas com seu surgimento e com suas ações de vampirização de mulheres. Shelley cria a personagem insólita de um monstro. Um ser formado de vários pedaços de corpos, sem identidade própria possível de reconhecimento, que quebra a harmonia do mundo habitado pelas outras personagens com suas ações de violência e sua aparência aterrorizante.

O monstro gigante e horrível pode ser entendido como um símbolo da estupidez humana, pois quer se apropriar de uma onipotência que não possui; também pode ser compreendido como uma crítica às concepções dos cientistas de quererem, sozinhos, reinar soberanos no campo do saber, ainda que nem tudo no mundo pudesse ter uma explicação científica imediata. Se isto pode ser observado no século XXI, que traz consigo os resultados dos estudos científicos dos últimos séculos, mas ainda se depara com novidades nos diversos campos do conhecimento quanto mais nos séculos XVIII e XIX, em que o método e o desenvolvimento científicos estavam sendo formatados. Aqui Roas (2014, p. 48) apresenta a mentalidade das pessoas que viveram até o século XVIII e o efeito causado pelo desconhecido sobre elas:

> Portanto, podemos afirmar que até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Com o racionalismo do Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornaram antinômicos e, suprimida a fé no sobrenatural, o homem ficou amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido.
>
> Em simultâneo, no entanto, esse mesmo culto à razão deu liberdade ao irracional, ao aterrorizante: negando sua existência, tornou-o inofensivo, o que permitia "brincar literariamente com isso".[15] A excitação emocional produzida pelo desconhecido não desapareceu, deslocando-se em vez disso para o mundo da ficção: precisando de um meio de expressão que não entrasse em conflito com a razão, encontrou-o na literatura.

O racionalismo crescente impactou o pensamento religioso tradicional que estava se enfraquecendo e trouxe à existência

[15] Citação feita pelo autor de Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, p. 10.

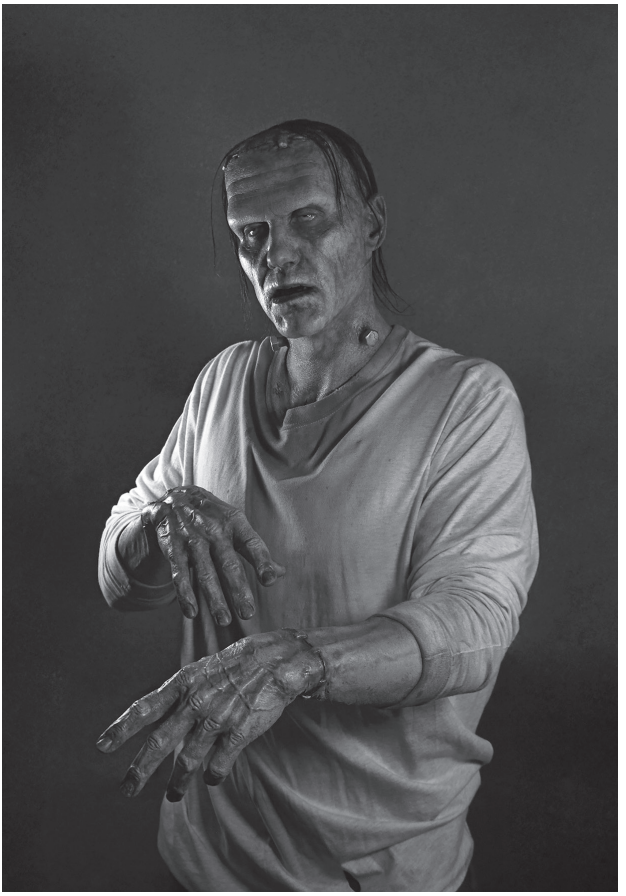
um hibridismo de religião e ciência que foi o surgimento do Espiritismo e da Religião Positiva, no século XIX. Quanto ao Espiritismo, ao lermos a introdução feita por Allan Kardec (2009) em *O Livro dos Espíritos,* percebemos o tom professoral e científico na busca por conceituar elementos antes referidos nos sermões religiosos por meio de interpretação individual feita por clérigos baseados nas concepções de sua fé. Já a Religião Positiva ou Religião da Humanidade começa a ser formatada por Auguste Comte, que publica o *Catecismo Positivista*, em 1852. Segundo Gabriela Pereira Martins (2011, p. 2), o objetivo da criação desta religião era "ensinar a ordem como elemento preponderante para manter a unidade social".

A literatura passa ao largo destas questões e se aproveita do enfraquecimento das crenças espirituais para trazer estas personagens insólitas diretamente dos túmulos e do além-túmulo para as mãos de leitoras e leitores ávidos por histórias que lhes trouxessem novas experiências sensoriais. Mary Shelley inova em seu teste do desconhecido, pois se volta para a ciência e traz uma personagem que poderia ser gerada por esta nova força. Que tipo de vida surgiria de uma experiência biológica como aquela? Como este ser se comportaria num mundo que já tivesse suas próprias leis, onde ele estivesse totalmente isolado, chegando ao cúmulo da rejeição social? Seria possível resolver este problema de total marginalização? Quais seriam as consequências da criação e da marginalização? As respostas de Shelley a estas perguntas são de pessimismo. Seria como: ao entrar num campo que se acredita inatingível, a ciência desequilibra a natureza e produz o caos. E o caos assume o controle, causando tragédias. Este seria o desfecho da criação do monstro que se torna incontrolável e em vez da vida, traz apenas a dor e a morte. Apesar de ninguém ter criado um ser humano por meios artificiais no século XIX, a narrativa de Shelley torna verossímil esta experiência; desta forma, ela apresenta para o mundo uma temática que será

sempre atual, trazendo a leitura da criação do ser humano gerado em laboratório para o futuro, quando a geração de bebês de provetas, o estudo para a criação de clones e a produção de robôs que imitam as formas e o desempenho de tarefas humanas são um cenário da realidade. O desenvolvimento científico de então poderia produzir a ideia de que tal criação não entraria em conflito com a razão, como condiciona David Roas. A prova disto é a narrativa de Shelley figurar nos cânones literários duzentos anos depois.

Alguns escritores e escritoras da literatura em língua inglesa, tais quais Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Bram Stoker e mais recentemente J. R. R. Tolkien, Alasdair Gray e J. K. Rowling, por exemplo, têm escolhido para compor suas narrativas personagens que fogem do aspecto de normalidade representado pelos humanos com o objetivo de criar enredos que ocupem um entrelugar em relação à realidade e à fantasia. São fantasmas, heróis ou vilões com características híbridas, monstros, magos e outros que a imaginação possa vislumbrar como personagens potentes em uma narrativa cujo formato é desenhado para trazer realismo para o leitor, a fim de que este aprove a história que lhe é apresentada — ainda que esta gere um conflito entre a presença destes seres e os eventos tidos como integrantes da normalidade sobre a qual a realidade está construída. Esta tendência a utilizar personagens extraordinários, insólitos nas narrativas não é nova. Os exemplos consagrados que podem ser apresentados são as diversas histórias que a mitologia greco-romana legou à humanidade. Elas mostram não só personagens estranhos ao mundo que conhecemos, mas a interação contumaz entre deuses, criaturas extraordinárias e seres humanos. Na realidade terrena, por exemplo, é pouco provável que alguém chegue em uma cidade e para entrar nela tenha que dar a resposta de um enigma a um monstro (a esfinge) que inquire e ameaça de morte caso haja falha na solução do enigma apresentado.

Figura 3 – O monstro inominado, conhecido por "Frankenstein"



Fonte: Sidney (Adobe Stock).

Ao se propor a criar uma história, o escritor está consciente de que terá o desafio de conquistar a atenção do leitor e provocar nele as reações buscadas por meio de uma narrativa fluente e que obedeça ao que o gênero propõe, despertando a curiosidade, a perplexidade,

a tensão e a recompensa depois das inúmeras complicações que lhe forem apresentadas. Mary Shelley (2016, p. 18), assim como tantas outras escritoras, parece não passar incólume diante do desafio e escreve sobre ele no prefácio de seu livro *Frankenstein*, atitude comum aos escritores de romance:

> Dediquei-me a *pensar em uma história* – uma que rivalizasse com as que nos incitara a realizar essa tarefa. Uma que falasse aos misteriosos medos de nossa natureza e despertasse um eletrizante horror – das que fazem o leitor olhar em volta amedrontado, que gelam o sangue e aceleram o coração. Se não conseguisse isso, minha história de fantasmas não seria digna do nome. Pensei e ponderei – em vão. Sentia aquela incapacidade vazia de invenção que é a maior desgraça dos escritores, quando um estúpido *Nada* responde às nossas súplicas ansiosas. *'Já pensou em uma história?'*, perguntavam-me a cada manhã, e a cada manhã era forçada a responder com uma mortificante negativa.[16]

A escritora está se reportando a três realidades. Primeiro: a literatura gótica já está em pleno vigor, com obras consagradas como as de Horace Walpole, Ann Radcliffe e Clara Reeve. Mas muitos dos romances góticos que foram escritos não convenceram a crítica e o público e caíram no esquecimento, portanto ela precisa escrever algo que seja valorizado tanto pelos críticos como pelos leitores. Segundo: ao desafio feito entre amigos — entre os quais seu marido, Percy Bysshe Shelley, e o amigo do casal, Lord Byron — para cada

[16] No original: "*I busied myself* to think of a story – *a story to rival those which had excited us to this task. One which would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror – one to make the reader dread to look round, to curdle the blood and quicken the beatings of the heart. If I did not accomplish these things, my ghost story would be unworthy of its name. I thought and pondered – vainly. I felt the blank incapability of invention which is the greatest misery of authorship, when dull* Nothing *replies to our anxious invocations.* "Have you thought of a story?" *I was asked each morning, and each morning I was forced to reply with a mortifying negative*".

um dos presentes criar uma história de fantasma dentro de um certo período. Terceiro: à cobrança feita com insistência de modo especial por seu marido, a qual pode ter sido motivada justamente por ela ser mulher e jovem, o que aumentava sua angústia pela realização e pelo sucesso. Como se observa, a escritora tinha uma ideia exata do que queria, do efeito que deveria causar nos leitores para que seu escrito tivesse êxito, mas não tinha personagens sobre quem escrever para contar a história. A narrativa começa a surgir após participar de conversas entre Percy e Byron sobre a natureza do princípio da vida, o que era dito a respeito das experiências de Darwin e sobre o galvanismo. Mary Shelley (2016, p. 18-21, tradução nossa) assume que os personagens tomaram vida em sua mente nesta mesma noite, em que a insônia lhe consumia:

> A noite passou-se com esta conversa, e até mesmo a hora das bruxas havia passado, ao nos retirarmos para descansar. Ao colocar a cabeça no travesseiro, não dormi, nem se poderia dizer que estivesse pensando. Minha imaginação, à solta, me possuía e guiava, dotando as sucessivas imagens que surgiam em minha mente de uma vivacidade que ia bem além dos limites usuais dos sonhos. Vi – com os olhos fechados, mas a visão mental aguçada – o pálido estudante das artes profanas ajoelhado diante da coisa que havia montado. Vi o pavoroso fantasma de um homem se esticar e, então, sob a ação de alguma máquina poderosa, mostrar sinais de vida e se mexer com um movimento desajeitado, meio-vivo. Deve ter sido assustador, pois extremamente assustador deveria ser o efeito de qualquer tentativa humana de imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo. O sucesso deveria aterrorizar o artista; correria para longe de sua odiosa obra cheio de horror. Esperaria que, deixada por conta, a leve faísca de vida que lhe transmitira enfraquecesse; que essa coisa que recebera

> uma animação tão imperfeita, cairia na matéria morta e ele poderia então dormir acreditando que o silêncio do túmulo extinguiria a breve existência do cadáver hediondo que ele olhara como o berço da vida. Ele dorme, mas é despertado; abre os olhos; vê a horrenda coisa de pé ao lado de sua cama, abrindo as cortinas e olhando-o com seus olhos amarelos, insípidos mas especulativos.[17]

Imediatamente ao conceber os dois personagens surge para a autora o enredo básico de sua narrativa. Esta primeira concepção foi ampliada pela escrita, pois o formato pensado inicialmente foi o do conto, mas, ao final da escrita, um romance havia tomado forma, dentro dos padrões e objetivos que o gênero requeria, utilizando-se a narrativa em sua segunda vertente: o gótico. Conforme demonstrado no capítulo anterior, a literatura gótica não quebra o realismo formal exigido pelo romance, ainda que ela traga elementos e personagens que, numa primeira análise, poderiam não ser julgados como conferidores de verossimilhança à história. David Roas (2014, p. 52), ao discorrer sobre o fantástico, trata da manutenção do realismo neste tipo de narrativa, dado que para ele "a verossimilhança não é um simples acessório estilístico" — mas

[17] No original: "*Night waned upon this talk, and even the witching hour had gone by, before we retired to rest. When I placed my head on my pillow, I did not sleep, nor could I be said to think. My imagination, unbidden, possessed and guided me, gifting the successive images that arose in my mind with a vividness far beyond the usual bounds of reverie. I saw – with shut eyes, but acute mental vision – I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world. His success would terrify the artist; he would rush away from his odious handywork horror-stricken. He would hope that, left to itself, the slight spark of life which he had communicated would fade; that this thing, which had received such imperfect animation, would subside into dead matter; and he might sleep in the belief that the silence of the grave would quench forever the transient existence of the hideous corpse which he had looked upon as the cradle of life. He sleeps; but he is awakened; he opens his eyes; behold the horrid thing stands at his bedside, opening his curtains, and looking on him with yellow, but speculative eyes*".

sim algo inerente ao gênero fantástico, pois o leitor precisa estar convencido de que a história é plausível a despeito dos elementos extraordinários contidos nela.

O pacto ficcional criado por Mary Shelley com o leitor envolvia a crença de que, utilizando-se dos métodos e técnicas científicas, uma pessoa treinada — neste caso ainda um estudante — poderia criar vida em laboratório. Partindo-se deste pressuposto, a continuação da narrativa ofereceria ao leitor um cotidiano natural da criatura vivendo entre as pessoas, utilizando-se de todas as faculdades humanas, mas com agravantes de inteligência superior, velocidade incomum e força descomunal. Mas Shelley também mostrou que se o cientista conseguia projetar, montar e infundir vida em um ser artificial feito com pedaços humanos, ele não conseguiria controlar esta criação. A obra não seria perfeita nem na forma física, nem no modo de se portar em sociedade porque o criador não conseguiu enxergar as consequências de sua criação, não teve a capacidade nem o cuidado de calcular todas as variáveis pós-criação. O drama apresentado por Shelley ao leitor era de que o homem não estava humanamente pronto para ser criador de vida, assim como a criatura não estava pronta para enfrentar os desafios da vida em sociedade. Em tudo isto reside a verossimilhança, o compromisso com a realidade exigida pelo gênero, conforme explicou David Roas. Shelley levou o leitor a refletir que os planos podem dar tremendamente errados e que o homem não está preparado para substituir Deus, ainda que a ciência consiga realizar o que para muitos possa ser impensável.

A introdução do monstro criado por Victor, personagem do romance *Frankenstein*, foi feita por Mary Shelley tanto no contexto da consolidação do gênero gótico quanto no da ascensão da ciência sobre os conceitos religiosos, que haviam se tornado enfraquecidos. A popularização do romance e o aumento das publicações neste gênero é a constatação que faz Terry Eagleton (2006), relativamente ao vácuo deixado na Europa, especialmente, pelas denominações

religiosas até então dominantes (católica e protestantes) na vida das pessoas que estavam inseridas no frio mundo industrial do século XIX, com todos os seus problemas e opressões. A literatura então desponta como o alívio que seria dado pela religião em relação às tensões enfrentadas pelas pessoas na vida cotidiana. Os escritores do século XIX, atentos ao impacto causado pela Revolução Industrial e pelos avanços científicos, trazem para suas narrativas situações em que estes cenários estão envolvidos. Além de Mary Shelley, que vislumbra o surgimento de uma criatura cuja vida é forjada artificialmente, Robert Louis Stevenson explora o vazio existencial de um cientista que aspira por viver podendo realizar seus instintos de crueldade, pois a civilidade tirou sua naturalidade. Mas agir como acha natural o torna um monstro, neste ponto de convívio social. Charles Dickens, outro escritor inglês importante do século XIX, mostra a perversão da sociedade industrial e citadina que oprime e explora até mesmo as crianças. Estas narrativas expõem uma realidade urbana que afeta profundamente as pessoas que nela estão inseridas, trazendo consequências para homens, mulheres e crianças que já se transformaram ou estão em processo de transformação pressionados pelas angústias deste novo tempo. No entanto, Eagleton também está se reportando ao enfraquecimento do romance pela saturação de mais de cem anos de existência, bem como pela mudança de mentalidade para o novo século que se aproxima. O século XX trará para o romance desafios, mutações e experimentações estéticas impostas especialmente pelas aceleradas transformações históricas e sociais, a ponto de ser levantado o questionamento sobre se esta forma literária iria sobreviver à chegada deste novo tempo (Fuentes, 2007).

Voltando a *Frankenstein*, entende-se que a criatura criada por Victor é um monstro, conforme a denomina a autora por meio dos relatos dos narradores de sua história. Mas o que poderia diferenciar a condição de monstro daquela de humano? "O monstro é aquela

criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar", diz Sérgio Luiz Prado Bellei em seu livro *Monstros, índios e canibais* (2000, p. 11). Fazendo-se uma analogia com a realidade capitalista do Ocidente em relação à marginalização feita pela sociedade, pode-se considerar que a condição de monstro é vivida por qualquer pessoa alçada à vida de miséria, sem acesso às condições mínimas de sobrevivência. Desta forma, ao se criar um indivíduo feito com pedaços humanos, tem-se como resultado um ser que está na fronteira entre a humanidade e a monstruosidade, uma vez que o material de que é formado não o diferencia dos humanos, mas a condição de ter sido fabricado e as proporções que lhe foram dadas o igualam a um produto qualquer, tirando-lhe as características naturais que têm os demais indivíduos da espécie humana. Este resultado também é conseguido pelo capitalismo selvagem, que tira a identidade das populações que sofrem com a pobreza e a marginalização social e as transforma em monstros para aquelas que conseguem se manter no padrão mínimo de dignidade.

As proporções que foram dadas ao monstro pelo cientista simbolizam as aspirações de grandiosidade de todas as pessoas que empreendem uma experiência que lhes possa alçar à fama, ao reconhecimento social e à riqueza. Este seria o resultado esperado por Victor ao criar um ser perfeito e imortal. Em sua cegueira por realizar o sonho de sua vida, não percebe o aspecto horrendo da criatura e o potencial destruidor que ela teria. Ao finalmente perceber o que havia feito e entendendo que não poderia ter controle de sua criação, Victor adoece e deseja que a criatura não sobreviva e, com a morte prematura desta, a normalidade volte à sua vida. Olhando para esta personagem que Mary Shelley cria (o monstro), nota-se uma capacidade de percepção da realidade que a envolve superior à dos demais personagens — considerando seu curto tempo de vida. A criatura também se movimenta com grande agilidade, apesar do

corpo estar fragilizado pelas suturas recentes. O intelecto possui uma grande capacidade de planejamento e de execução das ações pensadas com precisão. Como pode ser observado, a monstruosidade da personagem não se limita às características anatômicas, físicas e estéticas. Estas também são traços monstruosos, uma vez que o desenvolvimento intelectual da criatura ultrapassa a fronteira do modo de vida das pessoas comuns. Todas estas condições extraordinárias a condenam a se manter em ambientes fora do convívio social e ser vítima de preconceito da sociedade, mas nem sempre este exílio "autoimposto" e o sentimento de exclusão são suficientes para afastá-la completamente da cidade, ainda que não se exponha aos olhares de toda a sociedade.

A existência do monstro leva à reflexão sobre dois conceitos fundamentais da sociedade: a humanidade e a normalidade. A humanidade pressupõe que a existência da pessoa se fez possível por meio da junção do material biológico de um gameta masculino e um feminino, ainda que esta combinação tenha sido feita em laboratório. A normalidade diz respeito à maneira como a pessoa age entre seus semelhantes, acatando os preceitos e os valores da sociedade, de modo a não causar qualquer tipo de estranhamento que possa marginalizá-la do seu meio social. O monstro quebra estes conceitos: não pode ser considerado humano porque não é um ser gerado de forma semelhante aos outros humanos e sua existência e presença entre as pessoas produzem um desconforto, um estranhamento por onde quer que vá. Ainda que possua sensibilidade e inteligência — características humanas — o aspecto biológico impede que seja aceito como igual. Mas ao constituir sua personagem monstruosa com sensibilidade, Shelley tenta levar o leitor a considerar se realmente ela merece ser desprezada e não ter acesso aos mesmos direitos que as demais pessoas têm. A criatura demandar uma companheira não é apenas mais uma analogia à história bíblica da criação do homem, mas uma forma de questionar se um ser que possui sentimentos,

podendo sentir solidão, angústia, tristeza, não mereceria ter um lar e uma família, deixando assim de ser marginalizado e obtendo direito à felicidade e à dignidade.

OS MONSTROS E SEUS SIGNIFICADOS

Inserir monstros nas narrativas não se constituía em uma escolha nova, exclusiva de Mary Shelley. A literatura universal, já nos tempos da mitologia greco-romana, possui seres de aparência estranha e/ou poderes extraordinários. Alguns são deuses (Júpiter/Zeus e Plutão/Hades, por exemplo) ou semideuses, que são os filhos dos deuses com humanos e que, apesar da origem híbrida, geralmente não são incluídos na categoria de monstros por possuírem anatomia humana (a exemplo de Hércules e Perseu, filhos de Zeus). Outros são claramente monstros, pois não são considerados humanos, nem são divindades, além de apresentarem forma de animal ou corpo híbrido. Exemplos destes monstros são Cérbero, um cachorro com três cabeças que vigia a porta do Inferno, e o Centauro, que é um ser híbrido, metade humano, metade cavalo (Commelin, 1997).

> Etimologicamente, a palavra "monstro" provém do latim *monstrum*, evoluindo para o francês antigo em *monstre* e para o *Middle English* em *monster*, significando, originariamente, um "presságio divino ruim", um "agouro". O termo também se relaciona aos verbos latinos *monstrare*, "mostrar", como um "sinal" ou "mensagem divina", e *monere*, "advertir", "prevenir"; nessa última acepção, geralmente sobre algo desastroso vislumbrado de forma praticamente profética.[18]

[18] Cf. o verbete em NEILSON, William Allan (ed.). *Webster's new international dictionary of English language*. Springfield: G. & C. Merriam, 1954. Nota do autor.

> Como comentou Magalhães,[19] um monstro, em várias épocas e lugares, sempre traz algo ou alguém para ser mostrado, servindo para revelar o produto do vício e da desrazão na forma de um aviso (*monere*), uma vez que *monitum* é um aviso oculto da natureza que deve ser adivinhado pelos homens (Messias, 2016, p. 55).

Como se depreende desta citação, um ser divino não deve ser classificado como monstro, antes o monstro seria uma *mensagem divina* para apontar acontecimentos ou comportamentos errados em meio às pessoas. O monstro é uma "advertência", uma ameaça, e a narrativa de Shelley apresenta a criatura como um sinal de que o homem ultrapassou seus limites com a utilização de mecanismos artificiais e não conseguiria controlar os resultados. A consequência disto seria este presságio ruim, que culmina com a destruição de várias vidas, como forma de pagamento pela criação de um ser que não deveria ter sido criado. A vaidade exacerbada de Victor cobra seu alto preço, como também aconteceria com Walton caso insistisse na exploração do Polo Norte. Walton soube compreender o sinal trazido pelo surgimento de Victor já com seu físico fortemente prejudicado pela exposição às péssimas condições do clima, pelo cansaço de ser vigiado e perseguido pelo monstro e pela perseguição que ele mesmo empreendeu contra a criatura após perder seus entes queridos. O explorador acredita na narrativa do cientista sobre o monstro, depois vê a criatura com seus próprios olhos e escolhe recuar de seus planos, com isto poupando sua vida e a dos tripulantes do navio.

Os monstros têm povoado a mente das pessoas de todos os níveis de inteligência, desenvolvimento social e econômico ao longo dos séculos, inclusive os monstros sociais, como a miséria, a doença e a fome. Na literatura inglesa, a narrativa mais antiga é o poema épico intitulado *Beowulf*, que foi escrito no período conhecido como

[19] MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão social na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

Inglês Arcaico (*Old English*) e tem entre seus personagens um ogro, uma bruxa e um dragão, que são mortos pelo herói citado no título. Segundo Borges (2006, p. 15), estes personagens "eram esperados pelo público, que conhecia a lenda. Além do mais, esses monstros eram símbolos das forças do mal e eram levados muito a sério pelo auditório". Os monstros têm esta aura de malignidade porque em geral trazem consigo a violência e, através dela, a morte. É difícil afirmar que, antes do século XIX, determinado autor tenha criado um monstro que não estivesse inscrito no imaginário popular de seu país. Mas podemos observar que a partir do século XIX a ciência inspirou a criação do monstro inominado de Victor Frankenstein e do monstro em que se transforma Dr. Jekyll, personagem principal do romance escrito por Robert Louis Stevenson intitulado *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (*The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), publicado em 1886 e conhecido também como *O médico e o monstro*. No século XX foram incorporados às narrativas os robôs e depois sua espécie mais desenvolvida, os androides. William Gibson, em seu livro *Neuromancer* (1984), transforma o homem em uma "mula" cibernética, pronta para armazenar informações em seu cérebro com o objetivo de traficá-las. Nota-se assim, nos trabalhos pós-modernos, uma inclinação a se fazer o movimento contrário: em vez de as máquinas quererem se tornar humanas, o homem instrumentalizado pela ciência demonstra disposição para coisificar o outro ou coisificar-se:

> Com seu álbum *Die Mensch-Machine* (O homem máquina) de 1978, os Kraftwerk completam a transformação do sujeito, que deixa de ser homem e se converte em máquina. Enquanto em *Radio-Aktivität* a técnica era configurada como um campo autônomo com uma "natureza própria", em seu novo disco este campo invade o papel dos seres humanos. Com o refrão "somos os robôs" cantado por Kraftwerk, os artistas se declaram máquinas. Mimetizam-se com

> as máquinas e finalmente aparecem na cena como bonecos cuja performance recorda, em parte, o teatro despersonalizado de Schlemmer (Bunz, 2007, p. 122, tradução nossa).[20]

Esta análise trazida por Mercedes Bunz é referente a outro campo estético: a música. No entanto, esta tem sido uma tendência explorada pela arte, inclusive nas instalações artísticas que fazem da participação do público mais um elemento constituinte das obras de arte, sem o qual ela não está completa. É como se faltasse uma "coisa" indispensável. Os exemplos já demonstrados dão conta da existência na literatura de seres fantásticos e fabricados que nem sempre são considerados monstros, mas cuja condição corporal ou habilidades particulares lhes inscrevem fora do padrão de humanidade e normalidade; animais monstruosos como o dragão; monstros naturais como o ogro; monstros fabricados sob o poder da ciência que mantêm a forma da aparência humana mas com distorções; e homens-máquinas. Detalhando mais as características dos monstros, identificam-se elementos que diferenciam o monstro do humano: a forma corporal; o modo de se comportar em relação a outros indivíduos; a capacidade intelectual; e a capacidade física. A forma corporal pode ser a de uma figura aparentemente humana, porém com alguns elementos que descartem a humanidade: tem-se, por exemplo, a figura do vampiro, que desenvolve suas atividades vitais à noite e se alimenta de sangue; também há o ciclope, que possui a deformação física de possuir apenas um olho; as fadas, que

[20] No original: "*Con su álbum* Die Mensch-Maschine *(El Hombre-Máquina) de 1978, los Kraftwerk completan la transformación del sujeto, que deja de ser hombre y se convierte em máquina. Mientras que en* Radio-Aktivität *la técnica era configurada como un campo autónomo con una "naturaleza" propia, en ese nuevo disco este campo invade el papel de los seres humanos. Con las líneas "Somos los robots" cantadas por Kraftwerk, los artistas se declaran máquinas. Se mimetizan con las máquinas y finalmente aparecen en escena como muñecos robots cuya performance recuerda, en parte, al teatro despersonalizado de Schlemmer*".

são seres mágicos e alados; e o diabo, que tem forma humana, mas possui chifres e rabo.

A forma física do ser monstruoso pode apresentar deformação por falta ou por excesso. Isidoro de Sevilha (Bellei, 2000) enumera 12 categorias em que pode ser distribuída a *estrutura* da monstruosidade. Há também os monstros de forma não humana; entre estes podemos relacionar aqueles que se constituem de uma parte humana e de outras animalescas. Para exemplificar, temos a esfinge, que tem cabeça humana, corpo de leão e asas de águia; o Minotauro, que tem cabeça de touro e corpo humano; o centauro, que tem cabeça e tronco de humano e o resto do corpo de cavalo; e a sereia, que tem cabeça de mulher e corpo de peixe. Também há algumas deformações nos animais que os levam a ser classificados como monstros.

A característica que diz respeito ao comportamento em relação a outros indivíduos tem dois elementos principais: a violência e a perversidade. A violência é vista como um comportamento natural do ser monstruoso, tanto que é muito difícil que alguém veja uma fada como um monstro — apesar das características físicas e dos dons mágicos que os humanos não possuem —, uma vez que este ser só lembra colaboração, bondade. O monstro pode ser violento pela própria natureza, quando ele sabe o que é a violência e seus efeitos e a utiliza para alcançar seus objetivos, ou pode ser violento por acidente, estando alheio que machuca alguém com sua força. Uma criatura gigantesca, por exemplo, pode ferir alguém mesmo ao se movimentar. Quanto à perversidade, ela se configura em um comportamento antinatural. No conto *O gato preto* (*The black cat*),[21] de Edgar Allan Poe, a personagem principal é um homem dócil com animais, mas que abusa da bebida e passa a se comportar de modo estranho, chegando a arrancar um olho de seu gato preferido e depois enforcar o bichano. A violência e a perversidade são vistas

[21] Publicado em 1843.

como monstruosidade mesmo quando elas se manifestam em humanos que praticam dolo contra as pessoas indefesas ou assassinatos com requintes de crueldade, porque ser monstro no comportamento é geralmente entendido com uma amplitude maior do que ser monstro na forma física. Nesta perspectiva, qualquer pessoa que recorra à violência de maneira contumaz ou apresente perversidade em seus atos pode ser considerada um monstro ou uma pessoa mentalmente doente, portadora de psicopatia.

A característica quanto à capacidade intelectual diz respeito a que alguns monstros são extremamente inteligentes, superando os humanos e podendo antever os movimentos de suas vítimas. Na literatura, os monstros geralmente são inteligentes e com frequência usam esta capacidade para oprimir, perseguir e enredar a destruição de suas vítimas. Há também monstros "burros", estes geralmente não possuem grande importância nos enredos literários. Ao aparecerem, são presas fáceis para humanos ou para outros monstros. Outra característica é a capacidade física, quesito este não restrito à força descomunal que eles podem apresentar. Alguns monstros possuem capacidades físicas diferenciadas em relação à mera força usada para impingir a violência. Uma personagem como Bella Baxter, de *Poor things* (1992), por exemplo, tem monstruosa capacidade física para o sexo, de modo que este atributo se torna uma forma de violência, como a relação que foi estabelecida por Bella com Duncan Wedderburn, que o levou ao desequilíbrio emocional (carta de Wedderburn).[22]

Sérgio Luiz Prado Bellei (2000, p. 13), em seu livro *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*, constata a existência de uma *gramática*[23] do monstruoso:

[22] Wedderburn's Letter se encontra no capítulo 11 do livro *Poor things* (Gray, 1992, p. 77-98). Um trecho dela também se encontra neste livro, na seção "A monstruosidade do sexo".

[23] Grifo do autor.

> Existe, por assim dizer subjacente à tais categorias, uma verdadeira *gramática* do monstruoso que tenta explicar como o monstro é fabricado com base, principalmente, em quatro tipos diversos de deformação: deformação por excesso, por falta, por deslocamento e por hibridismo. Qualquer órgão ou parte do corpo humano pode tornar-se monstruoso por uma marca de excesso. […] A monstruosidade também pode ser revelada por uma falta, como na referência de Santo Agostinho à raça de homens sem boca e capazes de sobreviver apenas pela absorção de odores. Nas raças de homens sem cabeça, por outro lado, ocorre tanto uma falta como um deslocamento: os olhos, nariz e boca localizam-se, por vezes, em outras partes do corpo, como no ventre. E o hibridismo aponta não apenas para a monstruosidade na mistura de formas, como é o caso dos centauros, mas é ainda visto como responsável pela produção de monstros.

Duas palavras importantes utilizadas por Bellei sobre o monstruoso são "fabricação" e "deformação". Elas mostram que a origem do monstro pode ser uma intervenção científica, como aconteceu com aquele criado por Victor Frankenstein, no romance do início do século XIX; ou pode alguém ser considerado monstruoso por apresentar uma deformidade que o diferencia dos outros indivíduos, como é o caso de pessoas xifópagas, unidas por alguma parte do corpo; das portadoras da condição de hermafroditismo; ou ainda pessoas que possuam um baixo intelecto e que, por conta disso, agem de forma inconsequente ou considerada violenta por quem se aproxima, e por este motivo são frequentemente aprisionadas dentro de sua própria casa, sob um véu de preconceito e vergonha familiar. Em torno destes indivíduos que apresentam deformação aparente ou não, surgem histórias de comportamento monstruoso, tanto com base em ações que realmente tenham acontecido como por conta da criação de um imaginário entre as pessoas que os conhecem.

O comportamento monstruoso nestes casos pode não se configurar em atos de violência ou de maldade em relação a outros indivíduos, mas como atos que não estão no espectro daqueles considerados normais, aceitáveis pela sociedade. Ainda que existam tentativas do próprio indivíduo, da família ou das pessoas mais próximas para efetuar um enquadramento entre os comportamentos tidos como normais, o preconceito social não o considera e o indivíduo é obrigado a se manter ou ser mantido marginalizado.

O imaginário anglo-saxão apresenta, através de sua literatura, da televisão e do cinema, personagens monstruosas que têm despertado o interesse de leitores e espectadores ao longo dos séculos. As personagens de maior relevo foram criadas no século XIX, época em que o romance alcançou seu auge. De um modo geral, os monstros literários britânicos que antagonizam as narrativas são do sexo masculino: o monstro criado por Victor Frankenstein, Drácula, Sr. Hyde e Dorian Gray. No caso de Dorian Gray, a monstruosidade não é aparente, mas consiste em seu verdadeiro eu, cuja alma se encontra revelada num retrato pintado por Basil Hallward. Aliás, Hallward jamais teve intenção de que o retrato por ele criado guardasse a verdadeira alma do jovem Dorian. O verdadeiro criador do monstro Dorian Gray é Lorde Henry Wotton, que insufla sua vaidade, revelando e pondo em movimento a verdadeira natureza do rapaz.

Drácula é um monstro que está na fronteira a que se referiu Bellei (2000) de duas maneiras: por suas características físicas, sendo aparentemente uma pessoa comum, mas que se alimenta de sangue e não possui vida diurna; e por ser um morto-vivo, uma condição diferenciada porque não pode ser dito que seja um espírito e, ao mesmo tempo, não pode ser uma pessoa como as outras que não experimentaram a morte. Os monstros criados por Mary Shelley e Robert Louis Stevenson são produtos da ciência e sua aparência revela a monstruosidade, especialmente em se tratando do primeiro, que foi fabricado com partes de corpos diversos e não transformado

inteiramente mediante a utilização de uma fórmula química, como o do segundo exemplo. Esta preferência por compor uma personagem monstruosa dando-lhe o sexo masculino reflete o paradigma do pensamento patriarcal que tem predominado na sociedade, mas também pode ser interpretada como uma crítica à monstruosidade do patriarcado sobre a vida das mulheres, já que as personagens femininas sofrem todas as consequências das ações dos homens.

Retomando a crítica feminista do século XVIII produzida por Mary Wollstonecraft, percebemos por que não era conveniente criar em uma narrativa um monstro do sexo feminino na literatura britânica. Segundo Wollstonecraft (2016), as mulheres foram despojadas das virtudes humanas, sendo seu valor concentrado na beleza para contemplação e aproveitamento dos homens. A mulher era considerada "a única imperfeição da natureza", como um ser fraco em relação à força física, ao caráter e à inteligência. Ela só servia para ser objeto de desejo do homem e deveria preservar sua beleza para não perder este único atributo, que no máximo poderia lhe render um casamento próspero, materialmente falando. Não se imaginaria, portanto, que uma mulher-monstro pudesse servir como antagonista convincente em uma história. Para reforçar esta ideia, temos o exemplo do próprio Victor, que evita criar um monstro feminino para fazer par com o inominado que ele fabricou e pensa na função do novo monstro ser apenas como constituinte de uma família, uma criatura apta à procriação.

A representação do monstro masculino na literatura enfoca a violência física e a intelectual. Podemos observar estes aspectos nas personagens já citadas, embora no caso de Sr. Hyde a violência intelectual seja empreendida por sua outra parte: Dr. Jekyll, idealizador da poção transformadora e que cria o monstro para viver na sociedade agindo de forma violenta e desonesta sem levar a culpa por seu comportamento maléfico. A criatura do romance de Shelley traz aspectos de violência ainda mais fortes, já que Victor Frankenstein

não lhe dá o direito básico de possuir um nome que lhe confira uma identidade, e a falta de identidade e de amparo emocional acaba por engatilhar todas as suas reações negativas que atingem seu criador em cheio. No Ocidente, mesmo os animais domésticos possuem um nome e um tratamento digno, que inclui carinho e atenção, ainda que haja alguma exceção que culmine em maus-tratos. Não falta ao monstro do romance de Shelley apenas receber o nome, o carinho e a atenção da parte de seu criador e da sociedade, mas lhe faltam coisas que são fundamentais à identificação como ser humano: a concepção biologicamente sexuada, o período em que é gestado, a existência da mãe, o parto humano. Além disso, mais um aspecto determina a ausência de identidade humana: a montagem do monstro feita com a utilização de partes de corpos de vários cadáveres de homens é fator crucial para que a criatura não saiba quem é, de onde veio, ou qual a sua função na sociedade.

Shelley elege Victor Frankenstein como protagonista de sua história enquanto a criatura está em processo de fabricação, sem vida e enclausurada no laboratório improvisado do criador. A partir do momento em que o monstro de *Frankenstein* ganha vida e sai pelas ruas, consegue também proeminência na história, pois passa a provocar os eventos mais importantes dela e exercer o comando sobre seu criador. O papel de Victor passa a ser o de presa da criatura que fabricou, tendo todos os seus entes queridos ameaçados de aniquilação — e finalmente aniquilados — e passando a viver sua vida na busca por uma solução para acabar com as ameaças que sofre. Observa-se, portanto, que foram traçados paralelos em relação à personagem Victor Frankenstein pelo escritor Robert Louis Stevenson quando este criou a personagem Dr. Jekyll para escrever seu romance *O estranho caso de Dr. Jekyll e Sr. Hyde*. O primeiro paralelo é a existência dos dois cientistas que se revelam mais talentosos do que os outros, uma vez que são capazes de produzir novos resultados de experiências que estão diante de si. O segundo

é a violência intelectual: Victor infringe o código de ética que serve como limite aos cientistas, que inclusive são seus mestres, e cria uma vida artificialmente. Além disso, comete violência intelectual contra o ser que cria, uma vez que não lhe dá um nome e, ao usar diversas partes de corpos humanos na fabricação, impede a criatura de possuir uma identidade; Dr. Jekyll inventa uma poção que tem o poder de transformar seu próprio corpo e sua personalidade no corpo e na personalidade de outro indivíduo para que este possa cometer violência contra as demais pessoas. As atitudes dos criadores em relação às criaturas são opostas. Da parte de Victor há apenas negação, já Dr. Jekyll aprecia o aparecimento do monstro e sua ação, até perder o controle e a criatura se sobrepor à sua própria existência. Os paralelos de violência física dos dois romances residem na atuação dos monstros. No caso da narrativa de Shelley, a violência da criatura fabricada é especificamente contra uma família e — a do criador — motivada por vingança. Na narrativa de Stevenson, a criatura faz vítimas de maneira aleatória, apenas por ter a oportunidade de usar sua força sobre o outro. Além destes paralelos que são facilmente observáveis, há o protagonismo que ambos os cientistas perdem na história, o qual é usurpado pelas criaturas.

Mesmo com estas variações naturais em relação às duas narrativas, Shelley e Stevenson conseguem mostrar para o leitor que os dois cientistas possuem um mesmo caráter: eles são monstros. Apesar de sua aparente normalidade, Victor Frankenstein e Dr. Jekyll também são personagens deformadas na capacidade intelectual e moral, impondo diretamente atos violentos contra os seres criados e indiretamente contra a sociedade. Acabam merecendo, desta forma, o destino trágico que têm. O monstro de *Frankenstein* foi concebido por Victor como um ser que seria perfeito: ele o criaria forte e livre das limitações humanas, da doença e da morte. No entanto, ao formar o ser com partes de cadáveres e projetá-lo como um gigante, que ao final do processo se revelou esteticamente horrendo

— na opinião do próprio Victor —, o criador sentiu que sua concepção inicial resultou equivocada. Por estes motivos, a criatura foi abandonada e obrigada a viver à margem da sociedade. Assim Victor descreve seus sentimentos em relação ao resultado da experiência:

> Como descrever minhas emoções diante da catástrofe ou como esboçar o infeliz que eu, com dores e cuidados infinitos, havia me empenhado em formar? Seus membros eram proporcionais, e havia escolhido suas feições para que fossem belas. Belas! Santo Deus! Sua pele amarela mal cobria a atividade dos músculos e artérias abaixo; seu cabelo era escorrido, de um negro lustroso; os dentes, de uma brancura perolada. Estas exuberâncias, no entanto, só formavam um contraste ainda mais horrendo com seus olhos serosos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas de um branco pardo onde se fixavam, e com a pele enrugada e os lábios finos e negros.
>
> […] Ó! Nenhum mortal poderia aceitar o horror daquele rosto. Uma múmia dotada novamente de vida não poderia ser tão horrenda quanto aquele infeliz. Eu o contemplara quando ainda estava inacabado; já era feio, então; mas quando aqueles músculos e juntas passaram a se mover, tornou-se uma coisa que nem Dante seria capaz de ter concebido (Shelley, 2016, p. 82-84).[24]

[24] No original: "*How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but the luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips.* […] *Oh! no mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived*".

A escrita de Mary Shelley figura os aspectos físicos na formação de um monstro: um ser gigantesco, com pele e olhos estranhos, incomuns numa pessoa normal. Mas é preciso atentar também que existem outras características que determinam a monstruosidade. Além da desproporcionalidade ou da estranheza das formas pela deformação ou pela falta, faz parte do aspecto físico a força descomunal. No caso do monstro de Shelley, além da força havia ainda a rapidez com que se movia, até mesmo nas íngremes montanhas geladas. Quando consideramos o ponto referente ao intelecto, a criação de Frankenstein demonstra uma grande capacidade de aprendizagem, pois aprende a falar e a ler pela simples observação, memorização e imitação, num espaço de tempo extraordinariamente curto. Também é capaz de fazer planos, executá-los e acompanhar os resultados de sua execução, ficando totalmente no controle de seu desenvolvimento, inclusive intuindo o próximo passo que precisa ser dado para que não haja falhas.

O maior anseio da criatura criada por Victor Frankenstein é deixar de ser considerada um monstro, sair da marginalidade imposta por sua condição e viver como um humano qualquer. Na ficção de Mary Shelley, a forma que ele encontra para alcançar este objetivo é constituindo família com um ser semelhante. É neste momento que vai existir uma dependência da criatura em relação a Victor, já que depois de criada e abandonada, conseguiu sobreviver e aprender tudo o que era necessário para sua vida: a comunicação com as pessoas (embora não fosse esta desejada pela sociedade), a montagem de um abrigo e a providência de seu próprio sustento. Em relação a esta única dependência, a resposta de Victor é novamente negativa, pois mesmo aceitando a proposta do monstro no início, ele abandona o projeto de criação de uma mulher-monstro no final.

Bellei (2000) descreve a ansiedade do monstro por se tornar humano e, ao perceber a impossibilidade da realização, o desejo de romper o vínculo que tem com Victor. Tornar-se humano pode ser

alcançado por meio da afirmação de sua identidade com o pertencimento a uma família como marido de uma mulher, esquecendo de sua origem extraordinária. Como uma espécie de garantia para conseguir o que pede a Victor, a criatura promete ir viver com sua companheira em alguma floresta da América do Sul, lugar que para os europeus é também considerado desconhecido, como a natureza do monstro, e que seria adequado para que seres deste tipo vivam, longe da "civilização" que é a Europa. Jöel Candau (2014), em seu livro *Memória e identidade*, afirma que a identidade está ligada à memória, bem como à nomeação.

Ao nascer, a primeira coisa que o bebê recebe dos pais são o nome e o sobrenome. O sobrenome serve para reconhecê-lo como pertencente a uma família que tem uma história e que espera que ele siga seus passos e se torne uma pessoa com papel ainda melhor na sociedade; ou seja, o sobrenome lhe identifica a uma coletividade. O nome serve para distingui-lo das outras pessoas que possuem o mesmo sobrenome, ou seja, o nome lhe confere uma individualidade. O sobrenome lhe dá uma memória familiar, que é uma construção coletiva feita com os pais, irmãos e irmãs — para falar apenas dos parentes mais próximos — e, o nome lhe dá uma história a construir, uma memória que aos poucos vai sendo criada. Assim acontece com todos os seres humanos, especialmente aqueles que vivem numa situação de inclusão social, porque a exclusão social destrói a memória ou impede que ela seja construída. Qual a memória familiar construída por uma criança abandonada em tenra idade? E qual a memória guardada por uma pessoa jogada na mendicância, nas drogas e vivendo nas ruas? Shelley construiu uma criatura desprovida de humanidade porque é fabricada, nasce sem mãe, em idade adulta, sem referências provenientes de memórias passadas, sem condições de saber quem ou o que é, haja vista ser formada de pedaços de vários mortos anônimos e, para completar a falta de humanidade, também lhe é negado o nome por seu criador. Mas na sociedade há

muitas pessoas com várias destas características e que muitas vezes não chamam a atenção para que lhes seja dada uma oportunidade de construir sua humanidade como as demais pessoas.

Apesar de ansiar por destruir o vínculo existente com Victor, a criatura acaba por admiti-lo, com seu reconhecimento tardio de ter sido o cientista seu pai. Assim, ela adota para si o sobrenome de seu "pai" e se torna o Frankenstein que se sobrepõe a todos os outros Frankensteins da narrativa, inclusive na memória do leitor/espectador. Ao adquirir o nome e reconhecer Victor como pai, o monstro ganha a empatia das outras personagens do romance. A carga emocional com que ele reconhece sua filiação também lhe concede a humanidade com a qual sempre sonhou, mesmo que em toda a narrativa ele tenha se mostrado mais sensível e humano do que Victor.

A humanidade é um conceito que traz consigo os aspectos relacionados à semelhança e à conformidade. A semelhança e a conformidade estão ligadas a princípios biológicos e sociais. A semelhança abarca a constituição corporal e o funcionamento mental dos indivíduos, sobretudo no que tange aos fatores psicológicos, principalmente na demonstração de empatia com o outro. A conformidade se reporta aos aspectos sociais, uma vez que há um conjunto de normas que determinam o enquadramento do indivíduo no conceito que se firmou ao longo dos séculos como humano. É comum um indivíduo que não se comporta conforme os padrões sociais ser considerado louco ou animalesco. O reconhecimento identitário também está ligado aos mesmos princípios, uma vez que a identidade está inserida na noção de pertencimento familiar e ao papel que a pessoa exerce na comunidade onde vive ou como ela se comporta entre os outros humanos. Como já foi demonstrado, todos os indivíduos considerados pessoas são concebidos,[25] gestados e paridos da mesma forma, são nomeados, possuem pai

[25] Ainda que não haja contato sexual dos pais, a concepção continua sendo sexuada pois se realiza no âmbito celular, na união das células femininas com as masculinas.

e mãe que formam uma base familiar, têm moradia, alimentam-se, recebem educação, trabalham, procriam, adoecem e morrem. Entre os humanos tidos como normais, quem não consegue reunir todos os elementos sociais citados é considerado como parte de uma sub-raça e, aos olhos de quem idealizou e implantou a classificação (o mundo eurocêntrico), perde parte da humanidade, sendo tratado como sub-humano. Nesta concepção de sub-humanidade, pesa a condição econômica, uma vez que os pobres e miseráveis reúnem as mesmas características biológicas dos outros indivíduos, mas geralmente não têm moradia (ou a têm com muitas precariedades), podem não ter acesso à alimentação suficiente e sadia, à escola, ao emprego e à prevenção ou tratamento das enfermidades.

O monstro não pode ser considerado humano e nem sub-humano. Ele faz parte daquilo que a sociedade considera como inumano, uma vez que não reúne os princípios sociais nem os biológicos necessários para estar enquadrado, classificado como pertencente à humanidade. É uma criatura estranha que causa medo ou vontade de distanciamento porque é sentido como repugnante ou patrocinador de perigo iminente. Pesa contra a criatura fabricada por Frankenstein o fato de não ter recebido um nome e, além disso, faltam-lhe: nascimento natural, família, educação (familiar e formal), função social, identidade e memória. O monstro é alguma coisa, mas não é alguém.

MONSTRUOSIDADES SOBRE AS MULHERES

Uma das coisas que chamam a atenção na narrativa de *Frankenstein* é o modo como a mulher é vítima de monstruosidades. Esta força avassaladora no romance pode vir na forma de infortúnios, decisões institucionais e da cobrança de dívida realizada por outrem. No primeiro caso tem-se a personagem Caroline Beaufort,

uma jovem de classe média que viu seu pai cair na miséria e teve que ir para o mercado de trabalho para poder sustentar ambos:

> Sua filha o cuidava com a maior ternura, mas via com desespero que suas poucas economias diminuíam rapidamente, sem qualquer outra perspectiva de apoio. Mas Caroline Beaufort possuía uma mente de natureza incomum, e sua coragem levou-a a suportar a adversidade. Ela conseguiu um trabalho modesto, trançando objetos de palha, e inventou vários meios de ganhar uma ninharia que mal dava para sobreviver.
>
> Assim se passaram vários meses. Seu pai piorava; seu tempo era quase todo ocupado em atendê-lo; seus meios de subsistência diminuíam; e no décimo mês seu pai morreu em seus braços, deixando-a órfã e na miséria (Shelley, 2016, p. 50, tradução nossa).

A situação narrada por Shelley evoca uma das hipóteses levantadas por sua mãe, Mary Wollstonecraft, sobre o despreparo das mulheres para enfrentar uma repentina assunção ao papel de chefe de família, uma vez que elas não foram criadas para exercer nenhum protagonismo na família. As personagens do romance são pai e filha, sendo que a mãe já é falecida e o pai não sente dificuldade em cuidar de sua filha por ser muito rico. A filha nunca trabalhou e se depara com esta necessidade, com a falência do pai. Em seu livro *Reivindicação dos direitos da mulher*, publicado em 1792, Wollstonecraft (2016, p. 72-73) simula o resultado da vida de uma mulher que, tendo sido criada unicamente para o casamento, torna-se viúva e tem que se tornar o chefe da família, sem ter a mínima ideia de como fazer isto:

> Um duplo dever compete a ela: educar sua família como pai e mãe, formar seus princípios e assegurar sua propriedade. Mas, ai de mim, ela nunca pensou, muito

> menos agiu, por si mesma. Aprendeu apenas a agradar aos homens, a depender graciosamente deles; contudo, cheia de filhos, como vai conseguir outro protetor, um marido que supra o lugar da razão? Um homem racional, já que não pisamos no terreno romântico, ainda que a considere uma criatura dócil e agradável, não escolherá se casar com uma *família* por amor, quando há muitas outras criaturas formosas no mundo. O que é, então, feito dela? Ou se converte em presa fácil para algum caçador de dote, que despoja seus filhos de sua herança paterna e os deixa na miséria, ou se torna vítima do descontentamento e da indulgência cega. Incapaz de educar seus filhos ou infundir-lhes respeito – pois não é um jogo de palavras afirmar que as pessoas nunca serão respeitadas, mesmo que ocupem uma posição de destaque, se não fizerem jus a isso –, ela se consome sob a angústia do pesar vão e impotente. Os dentes da serpente entram em sua alma, e os vícios da juventude licenciosa causam-lhe pesar, se não também pobreza, levando-a à tumba.

Como se observa, a narrativa de Shelley apresenta uma variação no tocante à situação apresentada por sua mãe no final do século XVIII. A principal reivindicação de Wollstonecraft era a de que as mulheres fossem reconhecidas como pessoas com capacidade intelectual e a elas fosse dada educação para que conseguissem sobreviver por seus próprios méritos, não tendo sua vida condicionada ao casamento. Shelley escreve no final da segunda década do século XIX, 26 anos após a publicação do livro de sua mãe, e escolhe apresentar a seus leitores mulheres que receberam educação e que são capazes de reagir em alguma medida às atribulações que lhes acometem. É verdade que Caroline acaba por ser desposada por Alphonse Frankenstein, mas tanto na juventude como no seio da família ela apresenta alguma independência em seu modo de vida, e isto faz

com que ela se torne o esteio do lar, ainda que não financeiramente, mas com a influência de sua inteligência e caráter.

O segundo caso é o de Justine Moritz. Conforme já foi comentado em capítulo anterior, esta personagem recebe a pena de morte por ser considerada culpada pelo primeiro assassinato cometido pelo monstro. Durante o julgamento, Justine consegue se defender, embora seja levada à confusão mental no momento de sua defesa devido às circunstâncias em que o crime aconteceu e por estar de posse de um objeto da vítima, o que torna mais fácil incriminá-la. Justine é uma criada, uma personagem subalterna, e, como tal, não deveria ter tido acesso à educação e não seria capaz de um desempenho tão surpreendente no tribunal. A mudança na situação de Justine ocorre por ter sido levada em tenra idade para a residência dos Frankensteins, onde, mesmo sendo servente, teve acesso a uma instrução que normalmente não era conseguida por mulheres de sua classe social.

O terceiro caso é o de Elizabeth Lavenza. Esta personagem se mostra uma jovem com educação aprimorada que consegue discutir assuntos importantes da família com seu tio e se torna uma das narradoras da história, escrevendo duas cartas para Victor Frankenstein. É importante lembrar que o romance *Frankenstein* foi escrito em estilo epistolar, o que era comum na época. Desta forma, as cartas escritas por Elizabeth fazem dela uma personagem ainda mais importante para a história, uma vez que esta sai da passividade de uma participação restrita à citação no enredo da história e se torna uma personagem ativa, ainda mais quando em sua carta sinaliza para uma possível desistência de um casamento futuro com Victor, caso este não a ame.

O casamento por amor, diferentemente da "prostituição legalizada", como é descrito por Wollstonecraft, é um dos aspectos da relação entre os sexos trazido por Mary Shelley e por Jane Austen, outra escritora inglesa de destaque na história romanesca. A presença

do sentimento entre os parceiros nesta instituição sociofamiliar se constitui em uma das mudanças pregadas por Wollstonecraft e reverberada pelas narrativas de Shelley e Austen. Conforme aponta a datação das cartas que narram a história em *Frankenstein*, a ação se passa no século XVIII, o mesmo em que o livro de Wollstonecraft foi escrito. Isto torna as personagens femininas do romance de Shelley ainda mais revolucionárias, pois a presença e os enfrentamentos das monstruosidades que lhes atingem no enredo as posicionam à frente de seu tempo.

No próximo capítulo conheceremos Bella Baxter, a protagonista do romance *Poor things*, de Alasdair Gray, que numa primeira narrativa é uma mulher-monstro por ter sido reavivada por um cientista, Godwin Baxter.

A CONSTRUÇÃO DAS NARRATIVAS DE *POOR THINGS*

Neste capítulo mostraremos como o escritor Alasdair Gray rasura o romance *Frankenstein* para criar seu romance pós-moderno *Poor things*. A rasura mais evidente feita por ele é transformar o monstro masculino consagrado no século XIX em uma mulher-monstro, Bella Baxter. Além disso, o monstro de Gray atua como protagonista, surgindo em três narrativas dentro de uma mesma obra em que o próprio autor se ficcionaliza para se tornar um dos narradores.

Alasdair Gray (Alasdair James Gray) foi um escritor e artista escocês nascido em 28 de dezembro de 1934 e falecido em 29 de dezembro de 2019. Inquieto e irreverente, explorou o ofício literário levando ao limite estético as formas consagradas pela tradição da ficção do romance, conto, poesia e teatro; extrapolou o ímpeto criativo e iconoclasta por meio das mais diversas artes, pintando murais icônicos pela cidade de Glasgow, imprimindo ilustrações *sui generis* e insondáveis a seus escritos, conforme demonstradas em seu livro *Poor things*, publicado em 1992, premiado com o Whitbread Novel Award e com o Guardian Fiction Prize. Além da dedicação às artes, trabalhava como professor universitário e tinha atuação política no âmbito universitário, para o qual concorreu ao cargo de reitor da Universidade de Glasgow, e no âmbito nacional, chegando a escrever livros e ensaios sobre a política britânica.

Figura 4 – Alasdair Gray (1994), por Guenter Prust

Fonte: © Guenter Prust (Wikimedia Commons).

Em *Poor things*, Gray retoma a temática do monstro fabricado em laboratório trazida pelo *Frankenstein* de Mary Shelley com uma nova interpretação e dando enfoque à questão feminina, porque sua história parte de onde a de Shelley não adentrou: a efetiva criação do monstro feminino e os desafios trazidos pela sociedade para este ser, bem como dele para seu meio social. Enquanto a narrativa de Shelley ocorre em algum período do século XVIII, a de Gray está ambientada na Escócia do final do século XIX. Esta datação assinala um considerável avanço histórico nas lutas das mulheres, logrando conquistas notáveis, pois a personagem Bella Baxter — a mulher-monstro — tem acesso à plena educação formal, tornando-se uma médica ginecologista conhecida socialmente como Victoria McCandless.

A partir da análise do romance de Gray é possível perceber que sua narrativa se constitui em um pastiche que homenageia tanto Mary Shelley quanto sua mãe, duas das mulheres inglesas de maior sucesso dentro da área em que cada uma se dedicou.

CONCEBENDO BELLA BAXTER

Os monstros femininos geralmente são representados por figuras fantasmagóricas e mitológicas, como fadas ou ninfas, bruxas e sereias. A estes monstros são reservados, quando muito, papéis secundários. As funções dadas aos monstros femininos são as de protetores, mensageiros e agentes da sedução tanto em proveito próprio quanto sob as ordens de alguém superior a quem interesse tal ação. As vampiras que aparecem no romance *Drácula* são exemplos disto. Vivem no castelo do monstro, raptam bebês e seduzem aqueles que por lá aparecerem, vampirizando-os. Adriano Messias (2016), em seu livro *Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura*, faz um inventário destes seres que habitam o imaginário ocidental. Em relação ao monstro feminino, ele cita Cila como um dos primeiros da literatura. Sua aparição se dá na *Teogonia* de Hesíodo, que foi escrita no século VIII a.C. Além dela, há sua irmã Quimera, a feiticeira Circe, descrita por Homero na *Odisseia*, e Medusa. Os autores britânicos fizeram referência e inspiraram-se nestes monstros para compor poemas e outros escritos. Messias cita como exemplos o poema *La belle dame sans merci* (A bela dama sem piedade), escrito por John Keats (1819), e o *Conto da Mulher de Bath* (*The wife of Bath's tale*), escrito por Geoffrey Chaucer no período do Inglês Médio.[26] Estes dois trabalhos literários teriam sido inspirados em Cila, enquanto Circe teria sido a influência para a criação da mãe do dragão do poema *Beowulf*, escrito no período do Inglês Arcaico.[27]

> Circe despertou a atenção de muitos homens – de Santo Agostinho a James Joyce. Ela tem ligações com as sereias gregas, que não eram visivelmente charmosas como a fantasia moderna configurou: pelo

[26] Este período ocorreu entre os séculos XII e XV. Geoffrey Chaucer viveu entre 1343 e 1400.

[27] Este período ocorreu entre os séculos VI e XI. O poema *Beowulf* é reportado como a primeira grande obra literária escrita em inglês, mas sua datação é incerta e o autor é desconhecido.

> contrário, levavam os incautos à tragédia mediante seu canto desconcertante, um *lullaby* irresistível que, desde então, já concedia aos seres femininos aquáticos – especialmente os marinhos – um poder de aniquilação avassalador (Messias, 2016, p. 63).

Como se percebe, Cila, Circe e Medusa não possuem o elemento beleza por conta de sua composição corporal monstruosa, mas, apesar disto, elas possuem o elemento sedução. Esta é a principal característica que se evoca do monstro feminino e dela os escritores não têm procurado fugir, pois no imaginário popular a função do feminino está sempre voltada para satisfazer os desejos sexuais dos homens. Então o desejo pela mulher é romantizado por eles tanto quando ela é inatingível por ser casta e inocente quanto quando ela é sedutora e dominadora.

No caso dos monstros femininos há uma reversão do poder, uma vez que eles são capazes de ser mais fortes que os homens não só pela sedução, mas pela sagacidade. A atração do homem por estes monstros, então, se dá por ambos os aspectos. Os monstros femininos não são verdadeiramente submissos, eles fingem submissão e fragilidade para conseguir alcançar seus objetivos. Neste sentido, *Poor things* se configura numa desleitura do romance *Frankenstein*, originado a partir de sua desescrita do trabalho de Shelley. Harold Bloom, em seu livro *Um mapa da desleitura* (2003, p. 23), conceitua estes termos:

> A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre o outro, e isto não difere em gênero dos necessários atos críticos que todo leitor forte realiza com todo texto que encontra. A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura,

> portanto, é uma "desescrita" assim como a escrita é uma desleitura.

Antes de ser um escritor, este se configura como um leitor. Na definição de Bloom, o escritor é um leitor forte porque ao ler usa um senso crítico superior ao do leitor comum. Esta característica natural faz com que ele desencadeie um processo de "desescrita" da obra que lê. Ao ler *Frankenstein*, portanto, Gray o desescreveu para ser possível a composição de uma outra história, que ao se realizar na escrita da nova obra se configurou uma desleitura daquela com a qual se relacionou diretamente. O processo de desescrita revelou a importância de que a desleitura versasse sobre o monstro feminino, que aparece no texto de Shelley apenas como uma promessa, e se concretiza no romance de Gray, cuja autoria ele atribui à personagem Archibald McCandless. Este autor-personagem oferece ao leitor a narrativa do surgimento de uma mulher-monstro pelas mãos do cientista Godwin Baxter, o novo Victor Frankenstein. O leitor de Gray não terá dificuldade em perceber a vinculação das obras. Basta folhear *Poor things* atentando para as ilustrações que aparecem ao longo da apresentação da narrativa. Elas mostram partes do corpo humano, inclusive ossos, dando ao leitor a ideia da fabricação existente no romance de Mary Shelley.

Ao se propor a escrever uma história de terror, Mary Shelley adotou a fórmula da escrita gótica que já estava em voga na Inglaterra há algumas décadas e chamava a atenção dos leitores. Desejava, portanto, obter o mesmo sucesso dos escritores que a precederam. O resultado da escrita de Shelley não foi apenas o de apontar uma influência seguida em relação a um autor, mas a um gênero e a um estilo (escrita epistolar). Ao criar *Frankenstein* ela também criou uma tradição, na conceituação de Bloom (2003), pois o romance sobreviveu aos séculos e gerou diversas desescritas e desleituras, tanto na literatura como nas adaptações para o cinema ou na evocação em outras mídias, como nas histórias em quadrinhos.

A desleitura de Gray do *Frankenstein* resulta em uma personagem que, apesar de ser tecnicamente um monstro — pois perde a vida e a recebe de volta artificialmente —, não é percebida como tal e está totalmente integrada à sociedade escocesa. Diferentemente de Mary Shelley, Gray não busca criar uma história de terror. Ele escreve um drama com pitadas de ironia, pois Bella Baxter não é um monstro em busca de vingança. A mulher-monstro de Gray não possui cicatrizes aparentes e nem deformações, apresenta-se como uma jovem comum e bonita, que chama a atenção dos homens e eles dela se enamoram. Estas características estão longe da ideia tida por Mary Shelley em seu famoso romance, pois o monstro feminino lá idealizado também seria fabricado com partes de cadáveres de mulheres para ter o mesmo aspecto feio do primeiro e, assim, poderem viver exclusivamente um para o outro, como idealizou e apresentou o diretor Kenneth Branagh em seu filme *Frankenstein, de Mary Shelley* (1994). A aparência de Bella a ajuda não só em sua inclusão social, pelo fato de não experimentar a marginalidade reservada para os monstros deformados, mas ela é um componente de sua ascensão social, combinada com sua inteligência extraordinária. O aspecto feio do monstro de Shelley, combinado com características individuais positivas como sensibilidade, inteligência e compreensão, mostra que a narrativa não é propriamente sobre a monstruosidade física, mas sobre a vaidade irresponsável do criador, o preconceito e incompreensão da sociedade incapaz de compreender algo novo, prontamente rotulando como monstruoso tudo aquilo que lhe escapa da "normalidade". Por outro lado, a falta de reconhecimento físico como mulher-monstro mostra que Gray está representando a inteligência da mulher, seu charme, sua capacidade comunicativa e sua capacidade profissional como monstruosas, atributos a ela negados pela sociedade por séculos.

A escrita de Shelley, aparentemente, não procura tirar a mulher do lugar para ela reservado pela sociedade. A situação da mulher em *Frankenstein* é a de conformismo em relação à sua

condição biológica e social. Isto é compreensível haja vista o caráter educativo da literatura, usado para legitimar — mesmo abrindo brecha para algum questionamento — as convenções sociais do mundo burguês (Bloom, 2003). Como já foi demonstrado no capítulo precedente, Shelley compõe suas personagens femininas como pessoas instruídas e, com isto, elas se mostram mais capazes de se defender contra quase todos os percalços que as atingem, embora a força da sociedade e a do destino sejam esmagadoras. O desejo da sociedade patriarcal em que vive Mary Shelley é de que os papéis de homens e mulheres sejam resguardados da maneira que foram construídos e aceitos até aquele momento. Então, as personagens Elizabeth Lavenza e Caroline Beaufort podem ter seu valor como mulheres fortes e decisivas para as ações mais importantes da história, e, mesmo sendo instruídas, não conseguem transpor os limites que lhes são impostos.

Quanto à protagonista de Gray, ela aparece inicialmente na narrativa de Archibald McCandless como Victoria Blessington, uma mulher da classe média, casada com um militar de alta patente, mas totalmente infeliz. A solução para suas angústias é o suicídio, mesmo carregando uma criança no ventre. Após o desaparecimento de Victoria Blessington surge Bella Baxter. Ela é uma personagem reconstruída, sem memória, sem capacidade de articulação das palavras, com cérebro de bebê. Graças a sua capacidade monstruosa de regeneração e ao acompanhamento de Godwin Baxter, Bella constrói sua identidade, se desenvolve linguisticamente de maneira assustadora e vive suas paixões intensamente, sem deixar que o peso dos conceitos e preconceitos sociais pese sobre sua vida. Aproximando-se o final da história, Bella se casa com Archibald e assume a identidade de Victoria McCandless, que se torna uma médica de sucesso, atuando na orientação das mulheres sobre saúde feminina e planejamento familiar. Considera o marido — também médico — um fracassado e contesta sua narrativa biográfica por

meio de uma carta que funciona como testamento de sua história pessoal para seus familiares.

Desta forma, Gray arquiteta — sob a caneta de Archibald — a mulher do século XIX que está presa ao casamento e às convenções sociais, é infeliz e só encontra saída na morte. Com a morte desta mulher, surge outra liberta de todas as amarras que prenderam sua primeira vida, principalmente o casamento. Uma mulher que pode decidir fugir com o primeiro homem por quem se apaixonar, que é capaz de se empregar em um bordel, viver sozinha administrando o dinheiro que Godwin lhe envia ou provendo o próprio sustento por vários países da Europa, orientando-se sobre militância política e tudo o mais que uma mulher instruída e livre possa fazer. Todas as ações de Bella são a realização das conquistas obtidas pelas ideias feministas até aquele momento e partindo para o próximo desenvolvimento: uma mulher do século XX, que tem uma carreira profissional, respeito de seus pares, sucesso financeiro e que se dá ao luxo de desdenhar dos feitos (ou não feitos) do marido. Gray concebe o desenvolvimento da mulher que recebe instrução conforme defendeu Mary Wollstonecraft (2016, p. 45):

> Fortaleça a mente feminina, expandindo-a, e haverá um fim à obediência cega; mas, como o poder busca a obediência cega, os tiranos e os homens sensuais estão certos quando se esforçam por conservar a mulher no escuro, pois os primeiros querem somente escravas, e os últimos, um brinquedo.

Bella Baxter foi instruída por Godwin, metaforicamente da infância à idade adulta, uma vez que em sua criação o cientista colocou nela o cérebro do feto de Victoria Blessington, personagem que perdeu a vida ao se atirar no rio Clyde. Na carta deixada pela agora Victoria McCandless sobre detalhes de sua biografia, refutando a narrativa de Archibald, ela informa que Godwin a iniciou na

ciência médica e ela prosseguiu com seus estudos. O resultado foi que Victoria declarou em sua narrativa não só um profundo respeito por Godwin, mas amor. O fato de Godwin não restringir o conhecimento a Bella-Victoria não resultou em separação, mas aproximação. Ao contrário do sentimento expressado por ela em relação ao marido, Archibald, com quem se casou por não ter Godwin se feito disponível para uma união deste tipo.

Outra possível chave de leitura para se pensar *Poor things* no contexto do pensamento filosófico de Wollstonecraft é a relação de Bella com Duncan Wedderburn. Naturalmente, ao se aproximar de Bella e se encantar por ela, Duncan a seduz, convencendo-a também a ir embora com ele e contraírem casamento em seguida. No entanto, após a fuga, Bella domina Duncan e este não consegue enganá-la sobre sua jogatina e nem satisfazê-la totalmente na cama. Bella, portanto, subverte a ordem e faz de Duncan seu brinquedo.

O livro *Poor things* não é sobre monstros, conforme já havia sido preconizado, mas sobre a emancipação da mulher alcançada por meio da educação, tanto no âmbito familiar como no institucional, formal — algo que no século XXI parece não mais haver controvérsias, mas que no contexto da luta contra os preceitos do patriarcado sair vitoriosa representa o empreendimento de uma força hercúlea. Aliás, Victoria é o nome da personagem tanto no início como no final do romance. Na narrativa de Archibald, ela é uma mulher da classe média vitoriana que consegue um casamento "vantajoso" com um militar financeiramente próspero. Na perspectiva da sociedade da época, portanto, ela é vitoriosa. Mas o feito não passa de ilusão e ela sucumbe pela infelicidade obtida na relação matrimonial sem amor e com pouca ou nenhuma satisfação sexual.

A Victoria do final da narrativa se transmuta em uma outra mulher: ela venceu todos os obstáculos que o século XIX lhe reservara e adentrou o século XX como uma pessoa de dignidade semelhante à de um homem da classe média, formada em Medicina e

alcançando o reconhecimento social de mulheres que necessitavam de suas orientações profissionais. Venceu o patriarcalismo, portanto, e se tornou senhora de seu destino. Uma verdadeira monstruosidade.

Figura 5 – Figuração de mulher da saúde

Fonte: SHArtistry (Adobe Stock).

Em relação à questão da identidade e da humanidade negada ao monstro do romance de Mary Shelley, Gray cria uma personagem sem a ansiedade da busca pela humanidade, uma vez que ela não tem consciência de sua condição de monstro. Bella Baxter aparenta ser uma jovem mulher sem qualquer anormalidade física, pronta para conquistar todos os homens que lhe interessarem, além de não sofrer preconceito por parte da sociedade que a obrigue a marginalizar-se. Isto acontece porque o objetivo de Gray ao conceber o monstro

feminino de sua desleitura não era explorar os limites e as consequências das ações dos humanos, como fez Mary Shelley, mas o que podiam as mulheres após se livrarem do peso do patriarcalismo que estava sobre seus ombros por séculos. Desta forma, ele apresenta a versão da protagonista atingida pelo patriarcalismo — Victoria Blessington —, que, com sua morte (na narrativa de Archibald), dá oportunidade para o surgimento de Bella.

Embora Bella Baxter tenha surgido no mundo literário de Archibald/Gray com a limitação inicial de ter um cérebro de bebê e não conseguir se comunicar plenamente porque sua fala correspondia à de sua idade mental, crescendo conforme o desenvolvimento das crianças em geral, isto ocorria em velocidade acelerada, pois os meses correspondiam a anos. Assim, as limitações logo eram superadas, transformando-a em pouco tempo em uma mulher de ação livre e inteligência apurada, pois mesmo durante o período de sua dificuldade comunicativa Bella não apresentava nenhum problema de compreensão.

A questão do reconhecimento da mulher como um ser humano inteligente surge como um dos pontos principais das lutas feministas ao longo da história. No século XVIII, Mary Wollstonecraft na Inglaterra e Olympe de Gouges na França lutaram pelo direito das mulheres à liberdade, à igualdade de direitos e à educação. O que Gray faz ao eleger uma mulher como protagonista de sua história com o desenvolvimento intelectual que demonstra Bella Baxter e com o sucesso profissional de Victoria McCandless é homenagear as lutas feministas, sobretudo o trabalho da filósofa Wollstonecraft.

Um ponto importante para a interpretação do monstro criado por Gray e seu simbolismo em relação a Mary Shelley e Mary Wollstonecraft é o que se passa no momento da criação de Bella Baxter. O corpo de Victoria Blessington é recuperado do rio e levado para Godwin Baxter, que irá autopsiá-lo e, em seguida, entregá-lo à família. Ocorre que, apesar do anúncio da existência do cadáver em poder de

Godwin, ninguém reclama o corpo e ele aproveita para ressuscitá-lo, com uma modificação: substitui o cérebro de Victoria pelo da menina que ela carregava em seu ventre, apesar do órgão da mãe aparentemente não estar danificado. A analogia feita por Gray está evidente: Victoria Blessington ecoa a mãe de Mary Shelley, falecida poucos dias após dar à luz e a criança ser retirada de seu ventre, traz à tona, consequentemente, a imagem de sua filha escritora. Gray une a mãe à filha através da mente, que é a inteligência apresentada por ambas, duas mulheres proeminentes na sociedade inglesa, confirmando a tese da mãe de que a mulher é tão inteligente quanto o homem. Mãe e filha passam a viver num corpo só — agora sob o nome de Bella Baxter — e este corpo simboliza o legado monstruoso que ambas deixaram: uma sendo uma das teóricas mais importantes do feminismo então nascente e a outra sendo uma autora canônica da literatura inglesa, cujo romance mais famoso se tornou um dos mais conhecidos e adaptados para o cinema e a televisão, mesmo depois de dois séculos. O monstro inominado de Shelley tem seu corpo constituído de partes de pessoas anônimas cujos corpos eram retirados de cemitérios, de salas de dissecação e matadouros, ou seja, cadáveres de indivíduos que não tinham papel social relevante ou eram marginalizados da sociedade (Shelley, 2016), mas o monstro de Gray, além de possuir identidade, consolida a vitória das mulheres sobre os ditames patriarcais.

Para finalizar, caberia ainda levar em consideração o papel das personagens-cientistas das histórias em relação às suas criaturas. A postura de Godwin Baxter se configura em total acolhimento, colaboração, respeito por Bella. Diferentemente de Victor Frankenstein, ele dá a sua criatura uma identidade individual e familiar, além da instrução para que ela possa ter uma vida autônoma. Apesar de ser tecnicamente um monstro — sempre considerando a narrativa de Archibald —, Bella é tratada como humano, da maneira como as mulheres deveriam ser tratadas pela sociedade e que mesmo no século XIX ainda não acontecia.

RASURAS PÓS-MODERNAS

O livro *Poor things*, segundo Alasdair Gray, que assume a escrita da introdução do romance, tem autoria atribuída a Archibald McCandless (1862-1911), cujo título original seria *Episodes from the early life of a Scottish public health officer*[28] (1909). Ou seja, trata-se de uma biografia encontrada no espólio de Victoria McCandless que havia sido destinada ao lixo de um escritório de advocacia e seguiria para a incineração. Ao decidir publicar o livro supostamente escrito por Archibald — uma das personagens da história — e trazido ao seu conhecimento por um historiador que o resgatou da pilha de lixo, Alasdair Gray assume o papel de editor. Segundo Gray, sua ação como editor inclui a troca do título do livro, bem como dos capítulos deste. O motivo desta troca seria para atualizar a obra, já que em sua opinião estes detalhes a tornavam muito característica do século XIX. Nesta ação, percebe-se a influência das ideias do século XX sobre o precedente. Esta também é uma metáfora utilizada por Gray para indicar exatamente o que aconteceu quando ele escreveu a desleitura de *Frankenstein*: "rasurou" a obra original para atualizá-la e dar-lhe uma nova vida.

Um detalhe referente à finalização para produção gráfica ficcional de *Poor things* chama a atenção: o ano de publicação, 1909, que foi incluído pelo editor ainda que a "verdadeira" publicação tenha sido feita em 1992, ano em que ele admite que o livro tenha sido premiado, um fato notadamente verídico. Gray joga com as datas e transforma, desta maneira uma pretensa biografia em romance, pois demonstra assim considerar o gênero do livro, uma vez que decide colocar a carta escrita por Victoria McCandless após a narrativa do marido. Também Victoria havia considerado a biografia escrita por Archibald fantasiosa, portanto também para ela o livro não poderia ser o que pretendia, mas um romance.

[28] *Episódios da vida pregressa de um funcionário público escocês da saúde* (tradução nossa).

Uma outra adição do editor é um resumo da biografia do autor e do editor. Assim, Gray informa ao leitor que o ano da morte de Archibald McCandless é 1911, registrando, assim, a publicação do livro, que tinha ficado esquecido quase um século, como tendo ocorrido dois anos antes do fim da vida do autor. Há, portanto, alguns dados a serem analisados: os títulos antiquados; a publicação no início do século XX; o conteúdo possuindo elementos complementares à narrativa, não utilizados no romance do século XIX, mas que se consolidaram ao longo do século XX. Interpreta-se disto que Gray estaria fazendo uma analogia à transformação do romance, pois as intervenções que faz procuram "atualizar" a forma. É o autor fictício McCandless quem já idealiza e utiliza outros elementos para a complementação e fortalecimento do interesse do leitor pela narrativa, uma vez que a chegada de um outro século pediria nova estratégia.

> A prosa tem sido o gênero preferencial dos escritores contemporâneos. Ao longo do século passado, a ficção tentou libertar-se das convenções narrativas anteriores, com o "fluxo de consciência" (Virginia Woolf), a criação de uma nova linguagem baseada em trocadilhos e palavras-valise (Joyce), o estilo telegráfico (Oswald de Andrade) e a representação neutra do real (o nouveau roman francês). Todas essas experiências foram assimiladas pelos escritores contemporâneos, que ora lhes dão continuidade, ora as ignoram, praticando tranquilamente qualquer tipo de estilo do passado, sem a preocupação modernista com o novo. E essa despreocupação é típica dos escritores contemporâneos, que colhem, tanto no passado como no presente, seus temas e modos de expressão (Perrone-Moisés, 2016, p. 45-46).

Ao escolher escrever uma desleitura de *Frankenstein*, Alasdair Gray compôs uma narrativa em primeira pessoa, utilizando técnicas epistolares, como o fez Mary Shelley. Entretanto, o texto de Shelley se

limita às formas do relato pelo personagem-participante da história (Robert Walton), mas nem sempre presente nos eventos relatados, e a cartas escritas por personagens variados. O texto de Gray é um relato de um personagem-autor que estava presente na maior parte das ações e, quando não estava, funcionava como leitor de cartas e bilhetes enviados por outras personagens da história ou apresentava ao seu leitor relatos de outrem (Godwin Baxter), documentos, ilustrações e simulações de sons em meio à narrativa. Isto mostra que o livro de Gray mantém um pé no passado e outro no presente, como explica Perrone-Moisés. Cabe ainda enfatizar o papel de três personagens: a primeira é Alasdair Gray, que se ficcionaliza como editor que lê e publica o livro, mas que por meio de suas "notas críticas e históricas"[29] analisa e pondera sobre ambas as histórias, criando uma terceira versão sobre Bella Baxter/Victoria McCandless; a segunda é Archibald McCandless, que a narrativa faz parecer uma pessoa da realidade contando sua história; e a terceira é Victoria McCandless, que faz uma segunda narrativa para dar uma nova versão para os eventos já relatados, contradizendo toda a história. Tem-se aí, portanto, o romance do escritor Alasdair Gray, o qual se configura no âmbito da literatura britânica como desleitura do romance de Mary Shelley; além disso, a este romance ficcionalmente atribuído a um outro autor se anexa a carta da narradora-personagem Victoria McCandless, a qual funciona na ficção como a desleitura do *Poor things*, de Archibald. Seguindo-se à conceituação de Linda Hutcheon citada no livro de Perrone-Moisés, *Poor things* se enquadra naquela categoria de obra constituída por seu autor como metaficção (Perrone-Moisés, 2016).

Quanto às variantes linguísticas descritas por Perrone-Moisés, elas estão presentes no texto atribuído a Archibald quando este demonstra o jeito de falar de Bella Baxter, devido à imaturidade cerebral desta, já que recebe o órgão da menina que estava no ventre

[29] *Notes critical and historical* (Gray, 2001, p. 277-318).

de Victoria Blessington: são garatujas, palavras apresentando só consoantes (defeitos derivados da imaturidade cognitiva e expressados na escrita de Bella), demonstração da fala com problemas de pronúncia (deficiência fonoaudiológica — Bella, logo após o surgimento, e general Blessington).

Ao escrever *Frankenstein*, Shelley cria na história dois tipos de personagens, quanto à comunicação: o escritor e o leitor. Na primeira condição temos Robert Walton, o principal, pois toda a história é mostrada através de suas cartas, Victor Frankenstein, Alphonse Frankenstein e Elizabeth Lavenza; na segunda condição temos a principal leitora, Margaret Saville, irmã de Robert Walton, que lê toda a história contada pelo irmão e Victor Frankenstein, destinatário das cartas de Alphonse e Elizabeth. Já Gray insere em *Poor things* três tipos de personagens: além do escritor e do leitor, há o ouvinte. Os escritores da história são Archibald McCandless, que escreve a primeira narrativa, Victoria McCandless, que escreve a segunda, e Alasdair Gray, que escreve a terceira. Dentro da primeira narrativa, há os rascunhos e as cartas escritos por Bella Baxter e Duncan Wedderburn. A função de leitor cabe a Archibald, o qual lê as cartas que chegam para Godwin Baxter, e o ouvinte é Godwin, cujo papel nesta situação se configura em apenas ouvir a leitura de Archibald, com exceção de alguns relatos sobre Bella referentes à "fabricação cirúrgica"[30] e outros momentos em que esteve sozinho com ela. Também nesta inserção feita por Gray há a alusão ao novo tempo em que sua literatura está imersa: o mundo não é mais um lugar apenas de letras, ele também o é do som, pois no século XX já há o telefone, o rádio, o cinema, a televisão, o disco de vinil, substituído pelo disco digital, e a mídia que guarda e reproduz som e imagens. A importância do som no mundo em que vive Gray está representada tanto na descrição da pronúncia imperfeita de Bella e do general Blessington como nas audições de Godwin. Então, em *Poor things* tem-se um

[30] Tradução livre do original *surgical fabrication* (Gray, 2001, p. 35).

conjunto de dispositivos visuais inscritos tanto pela escrita/leitura como pelas ilustrações, juntamente com uma miríade de elementos sonoros, engendrados pela descrição dos sons. Esta diferença marcante prefigura em relação às características do romance de Shelley, escrito no século precedente.

A MONSTRUOSIDADE DO SEXO

Ao longo dos milênios em que houve o nascimento e a influência da cultura judaico-cristã sobre o Ocidente, o sexo tem recebido a culpa pelas agruras humanas. A falta ou a insatisfação dele seria a origem das neuroses; a variação de parceiros o motivo de brigas, de crimes, de felicidade ou de infelicidade. Nos capítulos iniciais do primeiro livro da *Bíblia Sagrada*, avolumam-se alegorias sobre pecado original: o que era a "árvore do conhecimento do que seja bom ou mau" e o que seria o "fruto" proibido, que causou a expulsão de Adão e Eva do jardim do Éden e a condenação de um ao trabalho pesado para garantir a sobrevivência da família e do outro às dores do parto? E quem ou o que era a serpente?[31]

A premissa da instituição familiar nasce a partir desta cena: o homem trabalhador para servir como provedor e a mulher procriadora e cuidadora do lar: o "Anjo do Lar" que Virginia Woolf lembra no ensaio *Profissão para mulheres* que serviu como palestra à Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em 1931, mas que só foi publicado em 1942, ano seguinte ao de sua morte. No texto ela constata que o "Anjo do Lar" é um fantasma que as mulheres têm que combater para poderem desenvolver uma profissão: "E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de

[31] BÍBLIA TEB. São Paulo: Loyola; Paulinas, 1995. Gn 2:15-25. 3:1-24.

um famoso poema, 'O Anjo do Lar'[32]" (Woolf, 2012, p. 11). Mesmo na instituição familiar o sexo era um tabu porque a ideia de pecado faz parte da vida sexual ativa, em princípio fora do casamento, mas também dentro dele, no caso do casal experimentar variações na forma de realizá-lo. Na instituição familiar o sexo objetiva a procriação e não o que metaforicamente representa a serpente: o desejo, a prática deste apenas pelo prazer.

Na literatura inglesa, a mulher aparece associada ao amor e à sedução desde os primórdios. Nas narrativas arturianas, temos a figura de Guinevere que, mesmo estando ligada ao rei Arthur pelo matrimônio, apaixona-se por Lancelot e o seduz. Durante o século XIX, quando vigoram os movimentos romântico e realista, à sedução se soma outro ingrediente: o adultério ou o sexo livre. Este último pode ser visto por meio das ações da personagem Lucy, do romance *Drácula*. Lucy representa uma mulher jovem que vive no século XIX, mas não está em conformidade com os ditames da Inglaterra vitoriana, pois não mantém o recato exigido para o comportamento feminino de então. Ao destoar do comportamento aceitável, Lucy coloca as relações entre os sexos em desequilíbrio, já que para o homem não é fácil resistir à sedução de uma jovem rica e que não tem escrúpulos ao oferecer seu corpo como objeto de prazer. A submissão masculina aos caprichos de Lucy determina a perda de autoridade do homem, subvertendo o papel que para ele é reservado. O que acontece com Adão na *Bíblia* se trata da mesma situação: ao culpar Eva, ele está admitindo que não tem vontade própria, estando a ela submetido pela sedução que esta representa. A sedução é, portanto, o mais eficiente exercício de poder da mulher sobre o homem. Em *Poor things*, o general Blessington se desvencilha do enfraquecimento perante sua esposa ao negar-lhe o prazer que está nos seus anseios. Blessington vai buscar entre as

[32] Poema de Coventry Patmore (1823-1896) que celebrava o amor conjugal e idealizava o papel doméstico das mulheres (nota do editor do livro *Profissão para mulheres e outros artigos feministas*).

prostitutas o sexo que está à sua disposição em seu próprio lar e, desta forma, mantém sua fortaleza e domínio em relação à sua mulher.

A situação de Bella Baxter é diferente daquela de Victoria Blessington e similar à de Lucy, pois ela não se prende a fugir com Duncan Wedderburn por conta da quebra das convenções sociais que estão em vigência na Escócia vitoriana. A convivência dela com Duncan pela Europa é voltada totalmente para o sexo, tendo Bella o controle total da relação. A Wedderburn resta se entregar até a exaustão, condição que o desequilibra emocionalmente. Eis um trecho da carta de Wedderburn para Godwin Baxter, integrada à narrativa de Archibald, em que ele culpa o cientista por ter "criado um monstro":

> Agora tu sabes o padrão de minha existência enquanto fugíamos pela Europa e entorno do Mediterrâneo. Minhas horas extenuantes acordado era por passar todas as noites na cama com uma mulher que nunca dormia. Desta forma, durante o dia eu ficava sonolento ou sendo guiado em torpor. Eu previra que isto aconteceria antes de deixar Londres e quando seguia no navio para Hague, e decidi tomar precauções EXAURINDO Bella! Quase consigo ouvir daqui as gargalhadas maléficas irrompendo de sua abominável garganta pela loucura da ideia. Reunindo força de vontade e xícaras e mais xícaras de café preto forte, eu corria com ela diariamente de trem, barco e taxi para lá e para cá, entrando e saindo de hotéis, teatros, museus, pistas de corrida mais tumultuosos e ai de mim! Ai de mim! Cassinos do Continente, cobrindo quatro nações em uma única semana. Ela apreciava cada minuto da viagem e com olhares brilhantes e carinhos leves prometia que logo mostraria sua gratidão em atos privados de amor. Minha única esperança era esta: que embora os transportes públicos e os giros vertiginosos do dia não à reduzissem à inconsciência quando ela ia para a cama, eles poderiam fazer isto

> por mim. Esperança vã! Entre Bella e o Wedderburn natural – a parte de baixo de Wedderburn – existia um laço de simpatia que meu pobre e torturado cérebro NÃO PODERIA enganar ou resistir. Cada vez mais eu caía na cama como se estivesse no sono da morte e acordava logo depois para descobrir que eu estava dando prazer a ela. Como uma vítima de vertigem seguindo para o precipício ao invés de se distanciar dele, eu CONSCIENTEMENTE abracei a dança do amor com gemidos de êxtase e desespero até que lampejos de luz através das persianas mostraram que eu estava entrando no purgatório ainda outro dia. Em Veneza, eu entrei em colapso, rolei pelos degraus de San Giorgio Maggiore até a laguna, pensei que estivesse me afogando e agradeci a Deus por isso. Despertei na cama com Bella novamente. Eu estava enjoado. Estávamos na cabine de primeira classe de um navio cruzando o Mediterrâneo (Gray, 2001, p. 86-87, tradução nossa).[33]

[33] No original: "*Now you know the pattern of my existence as we fled across Europe and round the Mediterranean. My strenuous waking hours were all at night in bed with a woman who never slept, so during the day I was either dozing or being guided about in a daze. I foresaw this likelihood before leaving London, and on the boat to the Hague decided to prevent it by EXHAUSTING Bella! I can almost here the yells of fiendish laughter erupting from your hideous throat at the folly of the idea. By an iron exertion of will-power and continual cups of strong black coffee I rushed her daily by train, riverboat and cab to and in and out of the most tumultuous hotels, theatres, museums, racecourses and alas alas gambling casinos on the Continent, covering four nations in a single week. She enjoyed every minute of it, and with bright glances and light caresses promised she would soon show her gratitude in private acts of love. My one hope became this: that though the public transports and giddy whirl of the day did not reduce her to unconsciousness when she got to bed, they might do it for me. Vain hope! Between Bella and the natural Wedderburn – the lowest part of Wedderburn – was a sympathetic bond which my poor tortured brain COULD NOT stupefy or resist. Again and again I fell into bed as into the sleep of death and woke soon after to find I was pleasuring her. Like a victim of vertigo flinging himself FORWARD over a precipice instead of backward away from it I CONSCIOUSLY embraced the dance of love with groans of ecstasy and despair until gleams of light through the shutters showed I was entering the purgatory of yet another day. In Venice I collapsed, rolled down the steps of San Giorgio Maggiore into the lagoon, thought I was drowning and thanked God for it. I woke up in bed with Bella again. I was seasick. We were in a first-class cabin of a ship cruising the Mediterranean*".

De fato, o uso do sexo por Bella é tão ilimitado que a narrativa mostra sua aproximação amorosa com outra mulher e, ao permanecer em Paris, ela chega a trabalhar em um bordel, tornando-se a preferida dos homens. Mesmo sendo tão ativa sexualmente, Bella Baxter não perde o controle de seu desejo. Ela o utiliza de forma consciente e faz do sexo seu aliado para atingir seus objetivos. Ao seduzir Archibald McCandless, por exemplo, ela utiliza técnicas de sufocamento. Com Wedderburn, ela tem em mente modos de prevenir uma gravidez indesejada, sem nenhuma propensão a fazer uso do sexo como uma forma de obter um consentimento ou criar um constrangimento para casamento, apesar de a narrativa de McCandless afirmar que o casamento era, de fato, a intenção de Wedderburn.

Como se percebe, Gray apresenta as duas visões do casamento e do sexo em *Poor things*: a visão logocêntrica, que condiciona a atividade sexual legítima para a mulher a estar casada, assumindo um *status* social em que só ela é obrigada à fidelidade porque se torna propriedade do marido e gera filhos legítimos para herdar o patrimônio da família. A outra visão se configura no pensamento feminista, segundo o qual a mulher pode usar o seu corpo da maneira que quiser, compreendendo o casamento como um instrumento do patriarcado criado para limitar seus horizontes.

A força opressiva do casamento sobre a mulher do século XIX a obrigava a fingir que não possuía desejo sexual, porque assim seu marido teria a certeza de sua virtude e fidelidade, podendo continuar provendo o sustento da família sem medo de ter entre os seus um filho de outro homem. Isto também o deixaria mais à vontade para procurar o prazer sexual com outras mulheres. Wollstonecraft (2016) expõe que a mulher casada tem desejo sexual e defende que ela possa demonstrar prazer a seu marido durante o sexo, além de viver o casamento sendo companheira e afastando a relação de dependência, raiz da opressão. Tanto Victoria quanto Bella têm forte libido, mas o recato forçado de Victoria a torna sentimentalmente

infeliz e insatisfeita sexualmente dentro do casamento. Bella não precisa ser recatada, mesmo vivendo na Escócia vitoriana no final do século XIX. Ela não tem marido e nem preocupações familiares e pode fazer uso do sexo da maneira que quiser. O poder de sedução que Victoria não consegue exercer nem sobre seu marido é utilizado por Bella de forma esmagadora, monstruosa em relação a todos os homens que deseja. Em resumo: o sexo é o monstro que atormenta Victoria Blessington — pela falta — e o monstro de Bella Baxter pelo excesso. O sexo tem sido a felicidade e a ruína das mulheres ao longo dos milênios, isto porque ele sempre foi objeto de controle tanto por parte de homens como das próprias mulheres que apoiavam a lógica patriarcal dos relacionamentos.

USANDO A CARTA PARA RASURAR UM LIVRO

A última fase da vida da protagonista de *Poor things* é a que ela ostenta o nome Victoria McCandless. Nesta fase, o que mais importa em relação a seus horizontes é a realização profissional. Fecha-se, portanto, um ciclo da história das mulheres no romance de Alasdair Gray: no primeiro momento, ela aparece dependente e decadente, precisando desaparecer porque sua vida não faz sentido; no segundo, ela se afirma como pessoa e se libera para os relacionamentos amorosos; no terceiro, ela está totalmente emancipada como mulher e como profissional e é dona de sua vida e de seu destino. Este é o motivo que faz Gray dar à protagonista três sobrenomes — um para cada personalidade representada no ciclo criado para a narrativa.

Um fato importante a se analisar na ação da personagem Victoria McCandless é que ela faz uma desescrita do livro de Archibald escrevendo, consequentemente, sua própria desleitura. Configura-se em uma carta longa, escrita em 1914 e endereçada a seus descendentes. Esta narrativa de sua vida para refutação da

biografia feita pelo marido deve ser lida apenas a partir de agosto de 1974, juntamente com o texto de Archibald, tempo que ela espera que seja suficiente para haver mudança na mentalidade das pessoas, a fim de que os comportamentos de Bella descritos por Archibald sejam aceitos, pois eram muito avançados para a época, imorais sob a ótica vitoriana. Ao escrever sua narrativa, ela descredencia a de Archibald e a classifica como "fantasiosa":

> Você, querido leitor, agora tem duas narrativas para escolher e não pode haver dúvida sobre qual seja a mais provável. A história de meu segundo marido fede mesmo a tudo o que era mórbido no mais mórbido dos séculos, o XIX. Ele fez de uma história já estranha mais estranha ainda por misturar nela episódios e frases encontradas no Túmulo do Suicídio de Hogg com as repulsas dos trabalhos de Mary Shelley e Edgar Allan Poe (Gray, 1992, p. 245, tradução nossa).[34]

A carta de Victoria mostra suas origens como uma criança que viveu na pobreza, à beira da fome e sob violência física imposta pelo pai. Sua vida muda e ela se torna um membro da classe média após a morte dos irmãos, quando o pai revela ter condições de possuir uma casa melhor e dar mais conforto para a família. Victoria já se interessa por livros, e como quer mais instrução, seu pai a envia para ser educada num convento, onde ela é ensinada inclusive a satisfazer sexualmente um homem. Após sair do convento, casa-se com o general Blessington. Neste primeiro momento da carta, Victoria conta suas memórias que cobrem um período não descrito na narrativa de Archibald. Não há, portanto, divergências entre os textos. No entanto, as narrativas tomam caminhos diferentes a partir do resultado

[34] No original: "*You, dear reader, have now two accounts to choose between and there can be no doubt which is most probable. My second husband's story positively stinks of all that was morbid in that most morbid of centuries, the nineteenth. He has made a sufficiently strange story stranger still by stirring into it episodes and phrases to be found in Hogg's Suicide's Grave with additional ghouleries from the works of Mary Shelley and Edgar Allan Poe*".

do casamento: o fracasso. Na narrativa de Victoria constata-se que o casamento infeliz não durou um ano sequer e que a protagonista sofria com abortos espontâneos e com a frieza do marido, que inclusive sugeriu que ela se submetesse a uma clitoridectomia.[35] A carta de Victoria não corrobora a ocorrência do suicídio contida no relato de Godwin Baxter para Archibald e incluído em "*Poor things*",[36] mas indica que ela fugiu para a casa de Godwin, onde ele teria criado para ela uma nova identidade a fim de protegê-la, e teria começado a dar-lhe instrução.

Nota-se na escrita de Victoria que ela não narra apenas sua autobiografia, mas trata de mostrar seu marido como um homem que fez do ócio seu modo de vida e cujo trabalho nesta condição era tão somente o de criar e escrever histórias. Esta condição de vida de Archibald é um elemento que reforça o desprezo de Victoria por ele, julgando-o como um inútil.

O livro escrito por Archibald não é lido por Victoria imediatamente. Ela só o faz após a morte do marido, pois a leitura tinha sido uma promessa que fizera a Archibald. O conteúdo a deixa indignada:

> Em 1974 meus três crescidos e fortes rapazes estarão mortos ou senis. Então todos os outros sobreviventes da dinastia McCandless terão dois avós ou quatro bisavós e facilmente rirão da aberração de um deles. Não posso rir deste livro. Eu estremeço por causa dele e agradeço à Força da Vida por meu finado marido ter feito apenas uma cópia impressa e encadernada. Eu queimei todos os rascunhos que encontrei do manuscrito original e teria queimado a cópia também, como ele sugere na aba; mas ai de mim! O livro é quase a única evidência de que o pobre tolo existiu.

[35] Procedimento cirúrgico para a retirada do clitóris, objetivando que a mulher não sinta desejo ou prazer sexual.

[36] Aqui me refiro ao livro atribuído a Archibald McCandless, e não ao romance completo de Alasdair Gray.

> Ele também pagou uma pequena fortuna por ele – o bastante para alimentar, vestir e educar doze órfãos por um ano. As ilustrações devem ter dobrado os custos. […] eu sou uma mulher simples e sensível, não a ingênua Lucrécia Bórgia[37] nem a Bela Dama sem Piedade[38] descrita no texto. Desta forma, eu publico o livro para a posteridade. Não me importo em como a posteridade irá julgá-lo, desde que ninguém que esteja vivo agora o conecte a MIM (Gray, 1992, p. 245, tradução nossa).[39]

Neste trecho da narrativa, Victoria rechaça o comportamento livre de Bella Baxter em relação ao sexo e demonstra preocupação com sua imagem no futuro. O intervalo de 60 anos para a publicação do livro para ela é seguro tanto porque não estará mais viva como pela possibilidade de ninguém mais que a conhecia estar vivo. Mas Victoria, ou Dra. Vic, segundo textos inseridos nas notas de fim pelo editor, era bastante conhecida na Escócia por sua militância político-ideológica. A informação provida por ela a respeito dos gastos financeiros de Archibald para preparar seu livro para a publicação também vale para ela, que gastou muito do que tinha para publicar e divulgar o panfleto *Uma economia do amor* (tradução nossa),[40] em que defende ideias feministas a respeito de planejamento familiar,

[37] Filha do papa Alexandre VI (papado 1492-1503), tida como devassa.

[38] Original no francês: *La belle dame sans merci*.

[39] No original: "*By 1974 my three strong, sprounting lads will be dead or senile, so all other surviving members of the McCandless dynasty will have two grandfathers or four great-grandfathers, and will easily laugh at the aberration of one. I cannot laugh at this book. I shudder at it and thank the Life Force that my late husband had just this single copy printed and bound. I have burned every scrap I could find of the original manuscript and would have burned this too, as he suggests in his verse on the fly-leaf; but alas! it is almost the only evidence left that the poor fool existed. He also paid a small fortune for it – enough to feed, clothe and educate twelve orphans for a year. The illustrations must have doubled the printing costs.* […] *I am a plain, sensible woman, not the naïve Lucrezia Borgia and La Belle Dame Sans Merci described in the text. So I post the book to posterity. I do not care what posterity thinks of it, as long as nobody now living connects it with ME*".

[40] *A Loving Economy*.

bem como comunistas, especialmente na atenção a famílias mais pobres. A militância e o discurso político de Bella-Victoria estão presentes tanto no romance de Archibald como em sua carta, sendo a médica classificada como socialista radical.

Um aspecto importante da desleitura de Victoria é o modo como ela traz para seus descendentes a diferenciação de sentimentos que nutre por Godwin e por Archibald. Em relação a Godwin, ou "God", como ela o trata, declara o mais profundo amor e admiração. Já com Archibald, ou "Archie", a relação é de conveniência devido à impossibilidade de aproximação amorosa com God. De acordo com a narrativa de Archibald, Bella o ama e o sentimento de ambos justifica o casamento.

Segundo Archibald, seu sentimento por God consiste em admiração e amizade, enquanto a versão de Victoria diz que Archibald sente amor carnal e inveja em relação ao cientista. A narrativa da morte de Godwin é outra parte em que há divergência nas duas histórias: Archibald conta que Godwin morreu após tomar uma taça de vinho com ele, ocasião em que Bella não estava presente (Gray, 1992). Victoria conta que ela amparou Godwin no momento de sua morte e que Archibald estava presente e inclusive lhe havia administrado um medicamento. Pouco antes da morte de Godwin, eles haviam se associado na criação de uma clínica: Godwin Baxter Natal Clinic, criada em 1884. Ao morrer, Godwin deixou um testamento em que legava seus bens como herança para os dois. Na narrativa de Victoria, Godwin está morrendo tão logo ela retorna do périplo que faz pela Europa com Duncan Wedderburn:

> Quando eu voltei para Park Circus, ele já estava morrendo. Eu percebi pela sua figura miúda e pelo tremor de sua mão.
>
> "Oh God!", gritei, "Oh God!", me ajoelhei e abracei suas pernas e pressionei meu rosto choroso nelas. Ele estava sentado na sala de estar da senhora Dinwiddie,

> ela de um lado e McCandless em pé atrás. Fiquei pasma em ver meu noivo lá, embora eu tenha tido contato com ele por carta. Com a investida da doença, God havia necessitado de auxílio médico para algumas funções em que a força de sua mãe não era suficiente. A proximidade da morte também dispersou sua antipatia em relação a McCandless.
>
> "Victoria", ele murmurou, "Bella-Victoria, Bela Vitória, minha mente logo irá se apagar, apagar completamente, e logo você não me amará se seu amigo fazedor de velas[41] não me der um remédio muito forte. Mas estou feliz em lhe ver antes de tomá-lo. Case-se com esta vela, Bella-Victoria. Tudo o que tenho será seu. Prometa-me tomar conta de meus cachorros por mim, meus pobres cachorros solitários e sem mestre" (Gray, 1992, p. 245, tradução nossa).[42]

Esta citação demonstra também um problema de cronologia em relação à narrativa de Archibald: no momento da morte de Godwin, além de Archibald estar sozinho com o moribundo, o casamento com Bella já tinha sido realizado e Godwin tinha estado entre os convidados. Já Victoria se refere a McCandless na cena da morte do cientista como seu noivo, estabelecendo a datação

[41] Referência ao sobrenome McCandless, junção das palavras "candle" (vela) e "less" (sufixo para demonstrar desprovimento de algo). Desta forma, Candless significaria "sem luminosidade", que God corrompe para dar um significado produtivo, em sinal de respeito pelo "amigo".

[42] No original: "*When I returned to Park Circus he was dying already. I saw it in his shrunk figure and trembling hand."O God!" I cried, "O God!" and kneeling down I embraced his legs and pressed my weeping face into them. He was sitting in Mrs. Dinwiddie's parlour, she on one side and McCandless standing there, though of course I had kept in touch with him by letter. With the onset of the disease God had come to need medical help with some functions for which his mother's strength was too little. The nearness of death had also driven out his dislike of McCandless."Victoria," he murmured, "Bella-Victoria, you Beautiful Victory, my mind will soon be all gone, all gone, and you will no longer love me if our candle-maker friend does not give me a very strong medicine. But I am glad to see you before I drink it. Marry this candle, Bella-Victoria. All I own will be yours. Promise to look after my dogs for me, my poor poor lonely leaderless dogs. Poor dogs*".

da morte dele quando de seu retorno. Nada mais, portanto, teria acontecido em sua vida com a presença de seu amado.

Pode-se observar que nas falas das personagens Victoria e Godwin, há trocadilhos para os nomes de McCandless, Bella e do próprio Godwin. Aqui é relevante ressaltar o mais importante dos trocadilhos: God! A redução do nome Godwin acaba sendo uma analogia a Deus, em inglês. Isto é feito para ratificar a imagem do cientista como alguém poderoso por seu feito, mas para Bella também bondoso e piedoso, uma vez que lhe tirou da vida miserável que levava quando estava casada com o general Blessington. Outra leitura que podemos fazer em relação à escolha do nome Godwin para o cientista é o fato do pai de Mary Shelley possuir este sobrenome: William Godwin! Seria outra ligação da ficção à realidade feita por Gray, simbolizando a sabedoria e o conhecimento possuídos pelo cientista, já que o pai de Shelley era um homem da Filosofia e das Letras. Godwin é o pai de Mary na vida real, mas também é o "pai" de Bella, a Mary da ficção.

No tocante aos trocadilhos utilizados por Godwin, Victoria é Bella, não só como um nome pequeno, uma redução que demonstre carinho, como analogamente para significar "bela, linda". Ao juntar Bella-Victoria e transformar em Bela Vitória, Godwin celebra seu triunfo em relação ao que o surgimento de Bella Baxter representa na negação dos conceitos logocêntricos preceituados às mulheres. Já o nome de McCandless, que indicaria "sem luminosidade", é transformado por ele no contrário ao utilizar apenas a palavra "candle", que significa "vela". Ao aconselhar Bella a se casar com McCandless, ele estaria indicando que este seria um bom guia para a vida dela.

Para Victoria, Godwin se firma como exemplo de sucesso e seu verdadeiro sustentáculo. Ela se define como um resultado da educação que God pessoalmente deu para ela e mostra que a instrução que havia recebido previamente havia sido uma forma de violência

imposta por pessoas que também tinham recebido educação equivocada: sua mãe, seu pai e seu primeiro marido. Esta educação decretava que a mulher deveria viver como uma espécie de "escrava doméstica", e não como um ser humano com a mesma dignidade e com respeito à sua individualidade. Mirando o exemplo de Godwin, ela se torna uma médica, envolvendo-se depois com as causas sociais, ajudando mulheres a exercerem o planejamento familiar por meio de atendimentos e palestras. Mediante o exercício do controle da natalidade, as mulheres se tornam mais livres sexualmente. Como médica, se considera mais ativa, inteligente e útil à sociedade que seu marido, que também tem esta profissão.

O POSICIONAMENTO DO EDITOR

Alasdair Gray se insere na narrativa como editor e neste papel lê o livro de Archibald McCandless e a carta que Victoria escreve para seus descendentes, tendo como objetivo a leitura combinada de sua versão da história. A personagem Alasdair Gray decide, do ponto de vista editorial, fazer modificações no romance, mas não na carta. Isto pode indicar duas coisas: a) o editor considera que a biografia de Bella Baxter escrita por Archibald McCandless será recebida como um romance, devido à estranheza da história, mesmo registrando na introdução uma linha do tempo em que coloca à apreciação do público os fatos que poderiam confirmar as alegações de Archibald; e b) a carta para o editor é um documento e não uma narrativa ficcional, ainda que ela tenha sido escrita por uma pessoa que "não mereça confiança". Gray decide, portanto, deixar para o leitor a tarefa de dar crédito a um dos lados da história. Qualquer das versões escolhidas como verdadeira automaticamente transformará o lado oposto em narrativa ficcional. Em estudo publicado no portal da Universidade

de Glasgow intitulado *Unreliable narrators: Poor things and its paradigms*,[43] Philip Hobsbaum ([2020?], tradução nossa) constata que o narrador não confiável tem sua origem na personagem Homem da Colina do romance *Tom Jones*, de Henry Fielding.

> O narrador não confiável aparecerá imperceptível quando confrontado com a situação sujeita a decodificação diferente da sua. Esta decodificação constitui uma interpretação trazida à baila por uma evidência na narrativa não disponível para ele, mas reconhecida pelo leitor. Por este motivo, ocorre uma cumplicidade entre o texto e o leitor da qual o narrador não confiável é excluído.[44]

Alasdair Gray, na qualidade de editor, elege como narradora não confiável da história a personagem Victoria McCandless. E tendo tomado este posicionamento, que é por ele justificado na introdução, trata de apresentar ao leitor possíveis evidências das mentiras contadas por ela, tratando-a como uma pessoa que está desequilibrada mentalmente. Assim, Alasdair Gray toma para si a postura de ser a única figura confiável que se apresenta ao leitor, uma vez que Archibald foi contestado por Victoria e esta, em grande monta, pelo editor. Eis alguns trechos da introdução que mostram o posicionamento da personagem Alasdair Gray ao leitor:

> a) A carta que acompanha o livro é ainda mais embaraçosa. Ela foi escrita pela Dra. Victoria McCandless, viúva do escritor, dizendo ao descendente que nunca

[43] Narradores não confiáveis: *Poor things* e seus paradigmas (tradução nossa).

[44] No original: "*The unreliable narrator will appear imperceptive when confronted with a situation subject to decoding different from his own. This decoding constitutes an interpretation brought about by evidence in the narrative not available to him, but recognized by the reader. Thus, there occurs a complicity between text and reader, from which the unreliable narrator is excluded*".

> existiu que o livro estava cheio de mentiras (Gray, 1992, IX, tradução nossa).[45]
>
> b) Eu coloquei a carta da dama que se autonomeia "Victoria" McCandless como um epílogo do livro. Michael[46] preferia como introdução, mas se lida antes do texto principal ela irá influenciar os leitores contra ele. Se lida depois, percebemos facilmente que é a carta de uma mulher perturbada que quer esconder a verdade sobre sua origem (Gray, 1992, p. XI, tradução nossa).[47]

O editor se interessou tanto pela história que buscou evidências da existência de Archibald, Bella e Victoria, bem como de sua família. Percebeu que todos os filhos de Victoria morreram antes dela própria, e sem filhos, então, a carta que ela escreveu não poderia ser entregue porque o descendente não existia. Esta primeira informação é suficiente para ele considerar Victoria mentirosa ou louca e desacreditar de tudo o mais que é narrado por ela. No entanto, nas notas de fim que insere para elucidar dados tanto no romance como na carta, Gray demonstra que Victoria era realmente médica ginecologista, militante política em apoio às ideias socialistas, ao voto feminino e ao planejamento familiar, além de atender em sua clínica preferencialmente mulheres da classe pobre que lhe pagavam como podiam pelo atendimento. A perda da credibilidade de Victoria aconteceu após a publicação do panfleto *A Loving Economy*, em que defendia a necessidade de redução do tamanho das famílias como

---

[45] No original: "*The accompanying letter was even more perplexing. It was from Victoria McCandless M.D., widow of the author, telling the descendent who never existed that the book was full of lies*".

[46] Michael Donnelly, personagem que atua como historiador e que leva o material para Alasdair Gray.

[47] No original: "*I print the letter by the lady who calls herself 'Victoria' McCandless as an epilogue to the book. Michael would prefer it as an introduction, but if read before the main text it will prejudice readers against that. If read afterwards we easily see it is the letter of a disturbed woman who wants to hide the truth about her start in life*".

uma solução para inúmeros problemas sociais. As ideias deste panfleto foram interpretadas de várias formas e por diversos veículos de comunicação escrita que acusaram a "Dra. Vic" de pregar o aborto, ensinar mulheres pobres a abortar e pregar a redução do trabalho dos médicos, já que ela queria que estudantes tivessem orientação básica de Medicina antes de chegarem à universidade, de modo que pudessem avaliar sua saúde antes de procurarem um consultório médico. Diante de tanta celeuma ocorrida na sociedade — e que o editor faz questão de publicar nas notas de fim para desqualificar a médica e sua versão da história — Dra. Vic foi processada judicialmente e, se tivesse sido condenada, teria perdido a licença para clinicar. Não foi condenada por falta de provas, mas também não foi declarada inocente e, por isto, seus pacientes deixaram de ser pessoas e passaram a ser animais, tamanho o preconceito que surgiu em torno da figura dela.

O posicionamento do editor de *Poor things* é coerente com o comportamento social originado pela falta de conhecimento e pela resistência às novas ideias que são trazidas por mentes que vivem a contemporaneidade. Esta contemporaneidade não é só um indicativo de que a pessoa vive no mesmo tempo em que todos, mas à frente, fora da "cultura histórica", conforme conceitua Giorgio Agamben (2009, p. 59, grifos nossos), baseando-se em Nietzsche:

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com uma época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Victoria só estava associada ao tempo quando ostentava o sobrenome Blessington. A partir do momento que ela se torna Bella Baxter, e depois ao assumir novamente o nome Victoria, dissocia-se de ser uma pessoa do século XIX e passa a viver o anacronismo de que fala Agamben. Cabe reconhecer, no entanto, que do ponto de vista de viver a liberdade que o feminismo sempre almejou para as mulheres, é Bella Baxter que pode ser melhor enquadrada como contemporânea. Victoria McCandless, mesmo em suspeita de ter cometido adultério, não reconhece as aventuras sexuais que teve e se comporta publicamente como uma seguidora de todos os preceitos morais impostos pela sociedade. Woolf (2012, p. 17) comenta sobre esta limitação de a mulher assumir sua vida sexual, que se torna mais difícil do que abandonar os ditames sociais:

> Então, essas foram duas experiências muito genuínas que tive. Foram duas das aventuras de minha vida profissional. A primeira – matar o Anjo do Lar – creio que resolvi. Ele morreu. Mas a segunda, falar a verdade sobre minhas experiências do corpo, creio que não resolvi. Duvido que alguma mulher já tenha resolvido. Os obstáculos ainda são imensamente grandes – e muito difíceis de definir.

Negar o comportamento que teve como Bella Baxter é outro ponto que faz o editor duvidar da narrativa de Victoria, pois as pessoas costumam dar mais credibilidade ao que o homem diz, ainda mais no século XIX. Além disso, Gray demonstra que a eclosão da Primeira Guerra Mundial, a perda dos filhos e a radicalização das ideias feministas e comunistas fizeram de Victoria uma mulher desequilibrada mentalmente, indigna de crédito, portanto. Na realidade, este posicionamento do editor é simbólico, mostrando que mesmo depois de todas as conquistas das mulheres a sociedade continua reativa, descrente e preconceituosa.

A inclusão das notas de fim pelo editor acaba demonstrando uma outra história por detrás das narrativas de Archibald e Victoria. Elas mostram que a sociedade passou a ver Archibald McCandless como um homem bom, vítima da frieza da esposa. Mostram também que o sucesso profissional de Victoria sucumbiu devido à reação às ideias político-sociais que ela defendeu ao mesmo tempo que atuava como médica. O editor acaba sendo o primeiro juiz de Victoria McCandless.

No próximo capítulo serão abordados aspectos relacionados às transformações sofridas pelo romance a partir do início do século XX, que culminaram com a criação de um marcador temporal e estilístico desta forma como romance "pós-moderno", bem como serão destacadas e analisadas as mutações entre os dois romances que estão sendo trabalhados.

MUTAÇÕES DO ROMANCE

Neste capítulo será feita uma análise das rasuras da forma romanesca que surgem a partir do século XX para que o leitor não familiarizado com esta temática possa entender as mudanças na criação e nos objetivos do romance que foram sendo incorporadas. Também será demonstrado a todos como Alasdair Gray utiliza e aperfeiçoa estas técnicas narrativas, somando a elas sua arte ilustrativa, que é um elemento indispensável de seus trabalhos.

Todo o histórico que já foi traçado em relação ao surgimento do romance na Inglaterra, sua consolidação e a desleitura de um deles mostram que a forma criada no século XVIII — pelo menos esta é a data do surgimento desta forma literária nas Ilhas Britânicas — experimentou diversas transformações ao longo do século XX no Ocidente. Mas a conclusão a respeito do que surge como resultado das mudanças não é simples de fazer. Por décadas, autores e críticos divergiram sobre se a forma reconfigurada ainda se tratava do romance ou não, pois no século XX ele não guardava mais as características constituídas nos séculos precedentes e nem seus objetivos.

A finalidade educativa relativa à cultura burguesa que era um importante direcionamento de escritores e escritoras que integravam aquela classe foi deixada de lado no século XX pois ela não mais teria a primazia de ser retratada nos romances a partir do movimento modernista. Diversidade passou a ser a palavra-chave dos novos tempos literários, tanto na representação das personagens

como na escolha do espaço e na forma de narrar, apenas para ficar em alguns elementos que saltaram aos olhos da recepção ao passo que esta foi se familiarizando com diversos romances a partir da eclosão do movimento modernista.

O século XX transformou a forma romanesca, incluindo nela elementos de outras artes, além da utilização da língua de modo a apresentar para o leitor uma maior diversidade nesta área, tanto utilizando o idioma do autor quanto inserindo outros idiomas, ou, no caso de *Poor things*, linguagem infantil na fase do início do desenvolvimento cerebral de Bella. A troca dos títulos feita pelo editor fictício Alasdair Gray também seria um símbolo destas mudanças, pois a narrativa de Archibald McCandless incorpora uma série de outros elementos não comuns ao romance do século XIX, como a inclusão de uma profusão de ilustrações. Estes desenhos estão espalhados por todo o livro e são de autoria do próprio Gray, este artista escocês tanto das Letras quanto das Artes Plásticas.

Alasdair Gray, por exemplo, manteve da obra de Mary Shelley a impossibilidade de atribuição de autoria da história do monstro, mas, em relação à construção da narrativa, ele ampliou e diversificou os elementos utilizados para trazer o enredo ao leitor. Como objetivo primordial de seu romance pós-moderno está a produção de um pastiche para homenagear Mary Shelley (o cérebro do feto) e sua mãe (o corpo de Victoria Blessington), e, por meio delas (Bella Baxter — este novo monstro de inteligência, justiça e liberdade), a luta das mulheres e suas conquistas ao longo dos séculos.

Figura 6 – Cérebro de uma mulher

Fonte: Oleg (Adobe Stock).

Gray também mostra — por meio das críticas e da desconfiança sobre Victoria McCandless — que mesmo tendo alcançado muito de sua luta histórica, elas ainda são incompreendidas e vítimas de preconceito da sociedade, haja vista que aspectos da cultura patriarcal continuam aceitos em pleno século XXI.

QUESTÕES TRAZIDAS NA MONTAGEM DOS ROMANCES

Poor things é o título que ostenta a capa o livro de Alasdair Gray. Porém o livro já inicia subvertendo as convenções da tradição romanesca: Gray está lá não como autor que apresenta seu livro e os percalços de sua escrita, como faziam os escritores dos séculos XVIII e XIX, ele se insere na narrativa como editor que traça um histórico

sobre como o personagem-historiador Michael Donnelly teve acesso ao original e o trouxe para ser analisado e publicado. Após a folha de rosto, ele escreve um resumo biográfico do autor-personagem, Archibald McCandless, e, em seguida, o resumo biográfico do editor:

> Alasdair Gray, o editor, nasceu em Riddirie, Glasgow, em 1934, filho de um fabricante de caixas de papelão e guia da encosta em tempo parcial. Obteve um diploma no Departamento Escocês de Educação em Desenho e Pintura de Mural e agora é um pedestre casado, gordo, calvo, asmático que vive de escrever e desenhar coisas (Gray, 1992, p. VI, tradução nossa).[48]

Passando para a introdução, se observa que além de escrever mais um pouco sobre o personagem-autor e o trabalho realizado por Michael Donnelly, Gray traz uma pequena apresentação da protagonista da história. Ela é descrita como sendo a primeira mulher a se graduar em Medicina na Universidade de Glasgow, como tendo participado do movimento sufragista e sendo a autora de um panfleto que reflete as ideias do movimento socialista Fabiano, concernente à saúde pública. Em seguida, o editor descreve o material recebido das mãos de Donnelly e esclarece porque decidiu trocar os títulos do livro e dos capítulos, indicando como eram e como ficaram, além de dar os créditos das gravuras ao personagem-ilustrador William Strang e fazer um resumo da biografia deste. Finaliza após traçar uma linha de tempo procurando demonstrar que os acontecimentos descritos no livro de Archibald podem ser verificados.

Seguindo a tradição estabelecida pelos escritores de romance, Mary Shelley escreve o prefácio em que se coloca como escritora e conta como surgiu a ideia de escrever seu romance gótico e as agruras

[48] No original: "*Alasdair Gray, the editor, was born in Riddirie, Glasgow, 1934, the son of a cardboard-box manufacturer and part-time hill guide. He obtained a Scottish Education Department Diploma in Design and Mural Painting and is now a fat, balding, asthmatic, married pedestrian who lives by writing and designing things*".

enfrentadas na busca por um argumento que lhe levasse à composição da obra, até que visualizou uma cena do cientista diante da criatura. Mas ao escolher narrar a história por meio de cartas, Shelley desaparece como autora, o mesmo efeito que acontece com Gray, que, no entanto, é lembrado quase o tempo todo, pois o "editor" está narrando sempre que acha oportunidade através das notas de fim.

A mudança feita por Alasdair Gray, criando-se como personagem-editor, pode ser vista como uma atuação similar à participação da recepção nas instalações artísticas que hoje são conhecidas do público, nas quais a arte apenas se realiza integralmente com a participação corporal daqueles que a visitam. Na impossibilidade da participação corporal dos leitores, Gray inscreve seu próprio corpo dentro do livro e, com a ajuda das notas de fim em que fala sobre personagens históricos citados no romance de Archibald, endereços e instituições, cria uma dúvida se o livro se trata mesmo de ficção. Este tipo de dúvida também se conseguia criar no século XIX quando os escritores inseriam trechos de matérias de jornais em seus romances, caso em que se enquadra *Drácula*.

A narrativa em primeira pessoa no estilo epistolar utilizada por Shelley é um artifício narrativo que emula a forma de comunicação existente na época em que o livro foi escrito. Atento a esta escolha estilística, pois no século XIX já existiam outras formas de comunicação diferentes da carta, Gray mantém o uso da carta, além do mesmo foco narrativo do romance de Shelley, mas varia nos instrumentos utilizados para contar a história, buscando inclusive elementos que possam enriquecer visualmente o livro, o que não acontece em *Frankenstein*.

Em relação aos novos meios de comunicação que se popularizaram no século XX, Gray não inova apresentando os equipamentos já existentes quando a história se passa, entre o final do século XIX e parte do XX. Não aparecem em sua narrativa o telégrafo ou o telefone, apesar de seu esforço para criar uma experiência fônica na

narrativa que não poderia estar presente na obra de Shelley, a não ser a aprendizagem da língua por parte do monstro. No entanto, as notas de fim mostram os jornais e a crítica social existente na época e que condenaram as ideias de Victoria McCandless. O fato é que, como editor, Gray demonstra tamanha paixão pela história que toma posição e acaba dando crédito à história de Archibald e desprezando a de Victoria, apesar de pedir para o leitor fazer seu próprio julgamento. Em *Frankenstein* os leitores não são instados a julgar a história porque a narrativa é forjada pelos textos de várias personagens que não se contradizem.

Poor things opera em uma lógica diferente do que acontece em relação à ideia de composição de *Frankenstein*, uma vez que todo o material lido por Margaret Saville só se consolida no final da narrativa, e este ato de consolidação acontece com a participação externa de Mary Shelley se utilizando do formato do livro, tendo, como escritora, que assumir a autoria da obra. Desta forma, embora *Frankenstein* possua uma variedade de narradores, constituindo uma multifocalidade, a autora tomou para si a tarefa de juntar as cartas e o relato e compilá-los em um livro, aparando as arestas e conferindo uma unidade narrativa. Quanto a *Poor things*, a percepção imediata é que há um livro consolidado escrito por Archibald McCandless. Sendo assim, o autor já existe, mas a ele se associa Alasdair Gray, que vai se transformar em uma espécie de coautor por instrumentalizar a história narrada por Archibald, tentando provar sua veracidade. Além disso, Victoria McCandless é a autora de uma segunda história juntada à de Archibald como apêndice.

No que se refere à leitura feita pelos personagens-escritores Robert Walton e Victoria McCandless, ambos performam o mesmo papel como leitores da história principal, pois enquanto Victoria lê o livro do marido, Walton lê os relatos feitos por Victor sobre sua vida, sua experiência, seu encontro com o monstro e sobre a conversa do monstro a respeito de como levava a vida que recebeu. Os resultados

da leitura de cada um, no entanto, divergem. Enquanto Walton envia o relato de Victor para a irmã porque dá total credibilidade à história que lê, Victoria censura o livro, impedindo sua publicação e leitura por 60 anos. A censura feita por ela seria válida mesmo para seus descendentes, tendo em vista que ela não quer estar viva para sofrer o julgamento sobre o comportamento sexual de Bella Baxter narrado por Archibald. O título atribuído pelo editor Gray ao texto de Victoria é *Uma carta de Victoria McCandless M.D. para seus descendentes mais velhos que estejam vivos em 1974 corrigindo o que ela alega que sejam erros em EPISÓDIOS DA VIDA PREGRESSA DE UM FUNCIONÁRIO PÚBLICO ESCOCÊS DA SAÚDE, escrito por seu falecido marido Archibald McCandless M.D., nasc. 1857 – fal. 1911*.[49]

A narrativa de *Frankenstein* modula perspectivas principais sobre a história: os pontos de vista de Robert Walton e o do próprio Victor Frankenstein. Também consta do romance cartas assinadas por Alphonse Frankenstein e por Elizabeth Lavenza, mas elas apenas relatam preocupações, admoestações, dão informações de casa e outras notícias. A personalidade de Victor emerge, portanto, a partir dos dois narradores principais da história. A percepção da história que eles demonstram ao leitor pode ser considerada parcial, uma vez que não há questionamentos em relação ao caráter e comportamento ético do cientista e nem ao do próprio narrador, que coloca a tripulação do navio em perigo para realizar um sonho exploratório. Já quando escreve à irmã sobre as primeiras impressões que teve de Victor, Robert Walton demonstra piedade pelo estado físico do desconhecido e profunda admiração, ainda que não fosse possível conhecer seu caráter:

> Assim se passaram dois dias, antes que ele pudesse falar, e eu muitas vezes temi que suas provações o tivessem

[49] "*A letter from Victoria McCandless M.D. to her eldest surviving descendant in 1974 correcting what she claims are errors in EPISODES FROM the EARLY LIFE of a SCOTTISH PUBLIC HEALTH OFFICER by her late husband Archibald McCandless M.D. b. 1857 – d. 1911*".

> privado da razão. Quando ele se restabeleceu um pouco, removi-o para meu próprio camarote e cuidei dele tanto quanto me permitiam os meus deveres. Nunca vi uma criatura mais interessante: seus olhos geralmente têm uma expressão de selvageria, até mesmo de loucura, mas há momentos em que, se alguém tem um ato de bondade para com ele ou lhe presta o mais insignificante serviço, seu semblante inteiro se ilumina, como se tocado por um raio de benevolência e doçura como eu nunca vi igual. Mas, geralmente, ele é melancólico e desesperado, e às vezes range os dentes, como se fosse torturado pelo peso das aflições que o oprimem (Shelley, 2016, p. 42, tradução nossa).[50]

Com o aprofundamento do conhecimento sobre Victor e suas agruras, a admiração de Walton se intensifica e se transforma em carinho e temor, uma vez que pode adivinhar que destino o enfraquecido homem terá. O relato de Walton narrando as experiências contadas por Victor demonstra que o cientista tem admiração por si próprio por se julgar uma pessoa inteligente e que persegue seus objetivos com afinco. No entanto, é através de sua narrativa que conhecemos sua fragilidade emocional e física ao perceber que seus planos deram terrivelmente errado. Num dos trechos que mostram sua reação, percebemos que sua angústia se transforma em pressentimento com o que aconteceria a Elizabeth no futuro, ao mesmo tempo que esta premeditação também alude à morte de sua mãe, fator decisivo para que empreendesse a experiência que passou a custar sua saúde:

[50] No original: "*Two days passed in this manner before he was able to speak; and I often feared that his sufferings had deprived him of understanding. When he had in some measure recovered, I removed him to my own cabin, and attended on him as much as my duty would permit. I never saw a more interesting creature: his eyes have generally an expression of wildness, and even madness; but there are moments when, if any one performs an act of kindness toward him, or does him any the most trifling service, his whole countenance is lighted up, as it were, with a beam of benevolence and sweetness that I never saw equaled. But he is generally melancholy and despairing; and sometimes he gnashes his teeth, as if impatient of the weight of woes that oppresses him*".

> Os diferentes incidentes da vida não são tão mutáveis quanto os sentimentos humanos. Eu tinha trabalhado duro por quase dois anos, com o único objetivo de infundir vida num corpo inanimado. Para tanto tinha me privado do repouso e da saúde. Desejara isso com um ardor que excedia em muito a moderação, mas agora que eu havia terminado, a beleza do sonho desaparecera e meu coração se enchia de indizível horror e asco. Incapaz de suportar o aspecto do ser que eu havia criado, corri para fora da sala e continuei por muito tempo a andar em meu quarto, incapaz de acalmar minha mente para poder dormir. Por fim, o cansaço sucedeu ao tumulto de emoções que eu havia sofrido, e me atirei na cama, ainda vestido, buscando alguns instantes de esquecimento. Mas foi em vão. Dormi, de fato, mas fui assaltado pelos sonhos mais violentos. Pensei ter visto Elizabeth, em plena saúde, caminhando pelas ruas de Ingolstadt. Encantado e surpreso, abracei-a, mas quando depositei o primeiro beijo em seus lábios, eles ficaram lívidos com a cor da morte; suas feições pareceram mudar, e julguei que segurava em meus braços o cadáver de minha mãe; uma mortalha envolvia seu corpo, e vi os vermes rastejando pelas dobras do tecido (Shelley, 2016, p. 82, tradução nossa).[51]

[51] No original: "*The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature. I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life to an inanimate body. For this I had deprived myself of rest and health. I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room, and continued a long time traversing my bed-chamber, unable to compose my mind to sleep. At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured; and I threw myself on the bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of forgetfulness. But it was in vain: I slept indeed, but I was disturbed by the wildest dreams. I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of flannel*".

A atitude de Victor após criar o monstro indica no entanto, não que ele seja digno de admiração, mas de reprovação por não conseguir enfrentar a realidade, bem como enxergar a criatura como um indivíduo que precisa de orientação e amparo. Esta atitude negligente resulta em toda sorte de infortúnios para si e vitimiza sua própria família, mesmo que esta não tenha tido participação alguma em suas decisões. Mas os questionamentos sobre o comportamento ético de Victor só vão surgir quando este narra a conversa que teve com o monstro. É da criatura que emanam as percepções negativas sobre o cientista:

> Como seus sentimentos são inconstantes! Há apenas um momento estava comovido com meus argumentos. Por que volta agora a endurecer diante de minhas queixas? Eu lhe juro, pela terra que habito, e por você que me criou, que, com a companheira que me der, eu deixarei a vizinhança do homem e passarei a viver, como acontecerá, nos lugares mais selvagens. Meus maus impulsos desaparecerão, pois terei compreensão e simpatia. Minha vida se passará calmamente, e, em meus momentos finais, não amaldiçoarei meu criador (Shelley, 2016, p. 208, tradução nossa).[52]

A fala do monstro revela a insensibilidade e a volubilidade de Victor. Estas características também são mostradas em outros trechos do livro, pois, a partir da realização de sua experiência, brotam-lhe profundas dúvidas e ele faz avanços e recuos. Conforme já dito, não são características reconhecidas em Victor por ele próprio ou por Walton, mas são de fácil observação para o monstro. É justamente

[52] No original: "*'How inconstant are your feelings! but a moment ago you were moved by my representations, and why do you again harden yourself to my complaints? I swear to you, by the earth which I inhabit, and by you that made me, that, with the companion you bestow, I will quit the neighborhood of man, and dwell, as it may chance, in the most savage places. My evil passions will have fled, for I shall meet with sympathy; my life will flow quietly away, and, in my dying moments, I shall not curse my maker'*".

por isso que a criatura está sempre no encalço de seu criador. Estas características de insensibilidade e volubilidade também podem ser atribuídas à sociedade, que muitas vezes não tem nenhuma empatia com as agruras sofridas pelas pessoas que são excluídas da "humanidade". Não são vistas como gente e por isto não precisam receber qualquer sentimento de bondade ou companheirismo.

Quanto ao livro *Poor things*, a formação do caráter do cientista difere notavelmente em relação ao de *Frankenstein*. A concepção de Shelley pode ser interpretada, ao criar um cientista tão falho, como uma demonstração de que não é possível que ele se iguale, em nenhum momento, com a figura do Deus conhecido no Ocidente, que é tido como um ser perfeito e cujas criações são consideradas bonitas e sem defeito. Tanto Victor quanto sua criatura carecem da perfeição e da beleza. Na verdade, a criatura de Victor tem a personalidade mais bela do que a do cientista. E o criador, apesar de ser esteticamente perfeito, acaba sendo feio pelo comportamento covarde que revela. Gray, no entanto, dá vida a um cientista que não possui uma estética corporal bonita, segundo a narrativa de Archibald McCandless, mas que possui uma personalidade cativante. O cientista criador em *Poor things* se chama Godwin Bysshe Baxter.[53] Ele é sugestivamente chamado por Bella de "God", pois esta palavra não é apenas correspondente a Deus, mas também pode ser interpretada como alguém que possui um caráter cheio de bondade e justiça. God é visto sob as letras de Archibald e Victoria McCandless e as visões destes dois narradores são discordantes a respeito desta personagem. Segundo a narrativa de Archibald, há algo de monstruoso em Godwin. Esta monstruosidade não diz respeito apenas a seu intelecto privilegiado, mas à sua aparência física e ao fato de ele mexer com experiências científicas não ortodoxas utilizando animais e, por último, o corpo de uma pessoa. O

[53] *Bysshe* é uma referência colocada por Gray ao marido de Mary Shelley, o poeta inglês Percy Bysshe-Shelley (1792-1822). Bella Baxter, portanto, seria o par perfeito de Godwin Bysshe Baxter, embora esta união não tivesse se realizado.

aspecto físico que Archibald descreve é de um homem baixinho, quase um anão, com aparência feia e com um defeito nas cordas vocais, que afinam e causam um estranhamento em sua voz:

> Ele era um estudante brilhante exceto em relação ao trabalho no hospital, onde sua aparência e voz estranhas amedrontavam os pacientes e irritava a equipe, por isso ele não se graduou mas continuou como assistente de pesquisa. Ninguém conhecia ou tinha interesse em sua linha de pesquisa. Ele tinha permissão para ir e vir à vontade porque pagava suas mensalidades regularmente, não era inconveniente a ninguém e tinha um pai famoso. Alguns o consideravam um cientista amador, mas eu fiquei sabendo que ele também trabalhava voluntariamente em uma clínica anexa a uma fundição de ferro e tratava de membros queimados e espinhas dorsais fraturadas de forma excelente (Gray, 1992, p. 15, tradução nossa).[54]

Aqui se observa que God não passava de um estudante quando criou Bella. Esta também era a condição de Victor. Diferentemente da narração feita por Walton, a de Archibald é mais objetiva, não mostra admiração pessoal, mas até divergências em relação às experiências feitas por God, por isso mesmo tem condições de apontar os defeitos da personagem e o faz com certo prazer. No entanto, em outros trechos o escritor expressa alguma admiração, mesmo que disfarçada, por Godwin. Para Archibald, God era apaixonado por Bella, embora este amor não fosse correspondido, apesar da proximidade dos dois. God a apresentava como sua sobrinha e ela

[54] No original: "*He was a brilliant student apart from hospital work, where his strange appearance and voice frightened patients and offended the staff, so he did not graduate but continued as a research assistant. Nobody knew or was much interested in his line of research. He was allowed to come and go as he pleased because he paid his fees regularly, inconvenienced nobody, and had a famous father. Most thought him a scientific dabbler, but I also heard that he gave unpaid help to a clinic attached to an east-end iron foundry, and treated scorched limbs and fractured spines uncommonly well*".

entendia que o parentesco realmente existia. Esta é uma relação pessoal totalmente oposta à de Victor Frankenstein com seu monstro, uma vez que o criador não queria ter nenhum contato com a criatura. Godwin nunca abandonou Bella e nunca interferiu em suas escolhas, estimulava-as. Dava-lhe instrução, acompanhava seu desenvolvimento cerebral e linguístico e estava pronto a financiar suas viagens e a obter o que esta precisasse adquirir. Gray, então, cria uma personagem cientista mais próxima do que as pessoas reconhecem como atributos divinos, apesar de a personagem aparentemente não ter estas pretensões. A ação de Godwin parece muito mais natural do que a de Victor. A mulher-monstro feita por Godwin não é percebida como tal pelas pessoas que com ela têm contato.

Desta forma, fica evidente que os dois cientistas apresentados ao público leitor por Mary Shelley e Alasdair Gray só têm em comum a inteligência e a disposição para a experimentação científica. Mas há outra característica que também podemos considerar: são filhos de pais burgueses. No romance tradicional que objetiva retratar a classe média, esta condição é algo bastante comum, o que não é regra no romance pós-moderno. Mas Gray centra a narrativa dele no final do século XIX, trazendo então este retrato para seu livro. Há também uma razão para esta riqueza do pai de Godwin: é preciso que o cientista tenha capacidade econômica para realizar os muitos experimentos que faz, se manter matriculado em uma escola de Medicina e manter seu laboratório. Godwin ser um personagem rico traz realismo à história de Gray e aproxima seu romance às características do romance vitoriano, para em outro momento voltar a dissociá-lo das técnicas do passado, o que é mais um recurso utilizado na narrativa pós-moderna.

Esta dissociação pode ser observada em relação às mães dos cientistas. Victor é filho de uma mulher de origem burguesa, cujo pai ficou na miséria e ela conseguiu alçar-se novamente à burguesia se casando com Alphonse Frankenstein. Godwin é filho de uma mulher

que era assistente de seu pai no consultório médico. Como era trabalhadora, provavelmente era solteira e oriunda de família de condição social baixa. Ao engravidar do chefe, este fato não ensejou um casamento e nem o reconhecimento de Colin Baxter de ela ser sua mulher, embora Godwin a reconhecesse e respeitasse como sua mãe. A família de Victor, portanto, representa o tradicionalismo europeu, enquanto Godwin é filho de pais solteiros e não tem uma família constituída e estruturada. Desta forma, Gray aponta para um outro aspecto social importante: a quebra dos padrões familiares tradicionalistas.

Quanto à narrativa de Victoria, esta demonstra as impressões da médica em relação a God. Victoria não tinha pelo cientista apenas carinho de parente. Ela fala de seu verdadeiro sentimento por ele desde sua aproximação ainda como Victoria Blessington:

> Seis meses mais tarde eu tive minha terceira gravidez histérica. O dr. Prickett me falou que um cirurgião escocês estava em Londres e poderia "pegar o trabalho". Então, uma tarde, eu fui visitada pelo único homem que eu amei de verdade: Godwin Baxter.
>
> Por que meu segundo marido descreveu Godwin como um monstro cuja aparência fazia os bebês chorarem, amas-secas fugirem e os cavalos se aquietarem? God era um homem triste, mas tão cuidadoso e alerta e suave em todos os seus movimentos que os animais, as crianças, as pessoas feridas e solitárias, todas as mulheres (repito e enfatizo) TODAS AS MULHERES À PRIMEIRA VISTA se sentiam seguras e em paz com ele (Gray, 1992, p. 245, tradução nossa).[55]

[55] No original: "*Six months later I had my third hysterical pregnancy. Dr. Prickett told me a skilful Scottish surgeon was in London and might 'handle the job'. So one afternoon I was visited by the only man I have truly loved, Godwin Baxter.Why did my second husband describe Godwin as a monster whose appearance made babies scream, nursemaids flee and horses shy? God was a big sad-looking man, but so careful and alert and unforcing in all his movements that animals, small people, hurt and lonely people, all women (I repeat and emphasize it) ALL WOMEN AT FIRST SIGHT felt safe and at peace with him*".

Mesmo estando casada com o general Aubrey Blessington e depois com Archibald McCandless, Victoria afirma que seu verdadeiro amor é Godwin Baxter e que foi ele quem lhe instruiu a respeito da cirurgia de clitoridectomia, procedimento que ela queria fazer sem aparentemente nem saber do que se tratava. Apenas acreditou que se o marido a encorajava, tinha uma boa razão de ser. Blessington achou a maneira para resolver o apetite sexual da esposa e não era dando atenção às necessidades dela, mas mutilando-a para eliminá-lo de uma vez por todas. A forma de pensar de Aubrey contaminou o pensamento de Victoria, que já tinha tido abortos espontâneos e estava fraca emocionalmente. Quanto à opinião de Godwin, esta era dissonante, pois ele disse a Victoria que a cirurgia não resolveria seu problema e mostrou-lhe a verdadeira causa: falta de atenção do marido devido à educação que os homens recebiam na época. Aliás, God conscientiza Victoria de que ela recebeu educação errada e maus-tratos a vida inteira.

A suposição de Victoria sobre os motivos do segundo marido descrever God como um monstro indica que isto acontecia por inveja, já que God inspirava confiança em todas as mulheres. No entanto, é possível ver na narrativa de Victoria que poderia haver outro tipo de sentimento: uma espécie de ressentimento, uma vez que Archibald teria outro tipo de interesse por God, que não era correspondido:

> O pequeno, inepto McCandless se apaixonou tanto por God quanto eu. Ele também me amava, claro, mas apenas porque ele me via como a parte feminina de God – a parte q ue ele podia abraçar e penetrar. Mas God foi o primeiro grande amor de sua vida e o amor não era correspondido. Muito antes de eu vir para Park Circus, McCandless espionava as rotas pelas quais God levava seus cães para o passeio de domingo e sempre se juntava a ele. God não conseguia ser mal-educado com ninguém, mas uma vez quando McCandless não apenas o acompanhou até em casa

> mas teve a insolência de deixar-se entrar, meu queridinho CONSEGUIU dizer que precisava de mais privacidade e que McCandless não estava permitindo isto (Gray, 1992, p. 245, tradução nossa).[56]

Victoria vê o sentimento que Archibald cultiva por Godwin como mais um traço da fraqueza da personalidade dele. Pelo cientista, o escritor sentiria amor, admiração, inveja e ciúmes. Nenhum destes sentimentos é compartilhado por Godwin em relação a Archibald e nem pela própria Victoria. Tudo o que ela consegue sentir em relação ao marido é pena por não ter prosperado na vida e um profundo desprezo. Inclusive, casar-se com Archibald teria sido a forma encontrada por ela para não estar sozinha, já que não poderia ter Godwin para si. O casamento de Archibald e Victoria, portanto, foi conveniente para as três personagens, pois ele livraria God do assédio de ambos os consortes, evitaria para Victoria a proximidade do general — que protestou contra o casamento —, possibilitaria a Archibald ter Victoria, o que ele considerava como ter "uma parte de God" para si, e possibilitaria a Victoria ter um casamento, família e reconhecimento profissional, coisas que eram bem consideradas na sociedade vitoriana se a pessoa atendesse a todos os seus ditames morais.

Como se depreende a partir das análises feitas no parágrafo anterior, a forma de narrar as intenções e ações ligadas ao sexo é bastante diferente no romance do século XIX em relação ao pós-moderno. Não há na narrativa de Shelley nenhuma expressão explícita que indique uma aproximação sexual entre personagens, nem sugestão de atitudes

[56] No original: "*Small, awkward McCandless fell as passionately in love with God as I had done. He loved me too, of course, but only because he saw me as God's female part – the part he could embrace and enter. But God was the first great love of his life, and the love was not returned. Long before I came to Park Circus McCandless had spied out the routes by which God took his dogs for their Sunday walk, and kept joining him on these. God was unable to be unkind to anybody, but once, when McCandless not only accompanied him home but had the insolence to force him way inside, my poor darling DID manage to say he needed more privacy than McCandless was allowing him*".

que desemboquem em impedimento ou aprofundamento dos contatos sexuais. O romance pós-moderno trata desta temática de maneira mais livre, às vezes libertina, e, no caso de *Poor things*, leve com tom satírico em certos momentos — a exemplo da narrativa do desespero de Wedderburn sobre a contradição entre sua mente e seu corpo no atendimento às necessidades sexuais de Bella. Um outro exemplo pode ser considerado em relação ao interesse que envolve os três personagens: a narrativa de Gray tanto sob a pena de Archibald como na de Victoria trata de relações e interesses homoeróticos de uma forma direta, como o "atendimento" de Bella a pessoas de ambos os sexos no bordel e o amor de Archibald suposto por Victoria em relação a Godwin. Os romancistas do século XIX não se dão esta liberdade para tratar tão abertamente desta temática; uma das exceções foi Oscar Wilde, que causou escândalo com a proximidade afetiva existente entre seus personagens masculinos em *O retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, publicado em 1891).[57]

A literatura do século XIX apresentava como personagens heróis e vilões do sexo masculino. As mulheres que protagonizavam o romance no período geralmente procuravam escapar da realidade a elas reservada, submissas ao pai, ao marido ou aos próprios filhos. Não eram heroínas no sentido que a sociedade desejava, antes eram consideradas párias porque haviam caído em desgraça, envergonhado o marido, a família e todo o meio social em que estavam inseridas por haverem adulterado, quebrado os sagrados votos do matrimônio por fraqueza de caráter ou "falta de vergonha".

Em *Frankenstein*, Mary Shelley cria uma personagem que teria os atributos para representar o herói da sociedade: um jovem rico e inteligente que ruma para outro país para estudar Medicina e voltar formado, honrando sua família e a comunidade onde vive. Mas os planos do jovem são outros e ele não consegue se alçar à

[57] Fontes dão conta de que cerca de 500 palavras foram retiradas do livro de Wilde antes da publicação. O objetivo da retirada seria obscurecer o conteúdo homoerótico do romance.

condição plena de herói. Ao criar o monstro, Victor Frankenstein perde o protagonismo para sua criatura. O monstro inanimado, ao adquirir a vida, é como um animal indefeso que precisa usar seu instinto para sobreviver. Aos poucos, vai se percebendo semelhante aos outros homens e, logo depois, com a reação das pessoas à sua presença, descobre que não é tão semelhante assim e tudo o que atrai é repulsa e medo. A atitude mais prudente é isolar-se, esconder-se. É neste isolamento que descobre a família De Lacey e por observação aprende como se relacionar com os humanos, como falar, o que é a leitura, como ler e como pensar. Esta aprendizagem não lhe toma muito tempo, pois o indivíduo criado por Victor não é só um monstro no aspecto físico, ele o é na capacidade intelectual. Com o autodidatismo, o monstro vai se aproximando dos atributos do herói, não fosse por sua decisão de se vingar pelo desprezo que lhe foi dado.

Mary Shelley, portanto, cria uma história com um herói enfraquecido, que pende para a vilania, e com um vilão forte, que causa ódio e compaixão: Victor, por sua insensibilidade e irresponsabilidade ao criar e abandonar um indivíduo que a sociedade não estava preparada para acolher, e o monstro inominado, por sua decisão de tirar a vida de pessoas inocentes para se vingar de seu criador. Victor só consegue ver o monstro como um diabo, um infeliz que ele criou "inadvertidamente". Na fala da criatura para seu criador, um matiz de seu caráter é revelado:

> "Eu pretendia argumentar. Essa raiva me é prejudicial, pois você não parece ver que é causa desses excessos. Se alguma criatura tivesse sentimentos de bondade para comigo, eu os retribuiria centenas e centenas de vezes, e, pelo bem dessa única criatura, faria as pazes com toda a espécie! Mas eu agora estou me permitindo sonhos felizes, que não podem se realizar. O que eu lhe peço é razoável e moderado; exijo uma criatura de outro sexo, mas tão horrível quanto eu. A satisfação é pequena, mas é tudo que posso receber, e ficarei satisfeito. É verdade que seremos monstros, isolados do

> resto do mundo, mas por esse mesmo motivo seremos mais ligados um ao outro. Nossa vida não será mais feliz, mas será inofensiva, e livre da infelicidade que agora eu sinto. Ó! Meu criador, faça-me feliz. Permita que eu possa sentir gratidão por você, por esse único benefício! Permita que eu desperte a simpatia de algum ser vivo. Não me negue este pedido!" (Shelley, 2016, p. 208, tradução nossa).[58]

Esta fala do monstro revela que ele compreende não ser uma pessoa normal e que, em consequência disso, tem que viver afastado da sociedade. Mas também revela que ele tem os mesmos sentimentos e anseios dos humanos e uma grande carência de atenção, amor e carinho. A busca por uma companheira monstruosa com quem possa dividir seus sentimentos, relacionar-se sexualmente e constituir família faz um paralelo com a história de Adão, ainda que a personagem bíblica não tenha pedido uma companheira a Deus, este simplesmente sentiu a solidão de sua criatura, dando-lhe em seguida o que precisava. No caso de Victor, mesmo recebendo a súplica da criatura, ele rejeita a possibilidade de atender-lhe o único pedido e, após sensibilizado pela insistência e aceitar criar uma mulher-monstro, desiste do trato pelas consequências que poderiam advir ao tornar possível a existência de toda uma família de monstros.

A situação de Bella Baxter se mostra bem diferente. Em primeiro lugar, ela é uma heroína sob vários aspectos: como Victoria Blessington suportou até as últimas consequências a brutalidade e

[58] No original: "*I intended to reason. This passion is detrimental to me; for you do not reflect that you are the cause of its excess. If any being felt emotions of benevolence towards me, I should return them an hundred and an hundred fold; for that one creature's sake, I would make peace with the whole kind! But I now indulge in dreams of bliss that cannot be realized. What I ask of you is reasonable and moderate; I demand a creature of another sex, but as hideous as myself: the gratification is small, but it is all that I can receive, and it shall content me. It is true, we shall be monsters, cut off from all the world; but on account we shall be more attached to one another. Our lives will not be happy, but they will be harmless, and free from the misery I now feel. Oh! my creator, make me happy; let me feel gratitude towards you for one benefit! Let me see that I excite the sympathy of some existing thing; do not deny me my request!*".

a infidelidade do primeiro marido, cumprindo os preceitos da sociedade vitoriana; superou suas dificuldades físicas após receber a vida de volta; sobrepujou a moral da época e viveu da maneira que lhe aprouve, submetendo os homens aos seus desejos; formou-se médica e readequou seu estilo de vida para merecer o sucesso que a sociedade lhe reservava; atuou em causas sociais e suplantou o marido em sua profissão. O que Alasdair Gray faz com Victoria McCandless é construí-la como uma heroína literária ao invés de uma vítima, apesar da crítica negativa que Dra. Vic recebe por seus posicionamentos em relação às ações de planejamento familiar e ao apoio à ideologia comunista mais extrema. A destruição moral é o pagamento que lhe é cobrado pela sociedade devido ao sucesso que obteve. Mesmo no século XX, a sociedade continua cobrando a mulher quando esta se destaca e subverte as normas.

God, como um criador responsável e sensível, percebe do que Bella precisa: dá-lhe atenção, carinho, educação. Dela recebe amor, apesar de não aceitar a realização física da relação amorosa pela condição deteriorada de sua saúde. É inspirada em God que Bella decide se tornar médica para ajudar a sociedade:

> "Então vou me tornar uma médica e te curar! Os médicos podem fazer coisas que os cirurgiões não podem! Eu serei uma médica." […]
>
> "Então me tornarei uma médica por causa do mundo!" declarei entre soluços. "Salvarei as vidas de algumas pessoas, se não conseguir salvar a tua. Eu te substituirei! Eu me tornarei tu!" (Gray, 1992, p. 245, tradução nossa).[59]

De modo semelhante ao monstro de *Frankenstein*, Bella é resoluta e muito inteligente. Ao ser informada da doença incurável que

[59] No original: "'*Then I will become a doctor and cure you! Doctors can do things surgeons cannot! I will be a doctor.*' […] '*Then I will become a doctor on the world's account!*' *I declared between sobs. 'I will save some people's lives, if not yours. I will replace you! I will become you!*'".

God carrega, pretende ajudá-lo encontrando a cura. O ideal de Bella não é ser uma médica comum, mas extraordinária, como seu criador. É por este motivo que ela afirma que se tornará God. Novamente podemos interpretar a palavra "god" de duas formas: como Godwin, um cientista com conhecimentos acima dos demais cientistas, e como Deus, alguém que esteja acima de tudo e de todos. Assim como Bella-Victoria se configura uma heroína, Godwin Baxter também é um herói. Alasdair Gray cria, então, dois heróis para sua história, pois tudo o que God e Bella realizam e como eles se comportam determinam o caráter heroico das duas personagens.

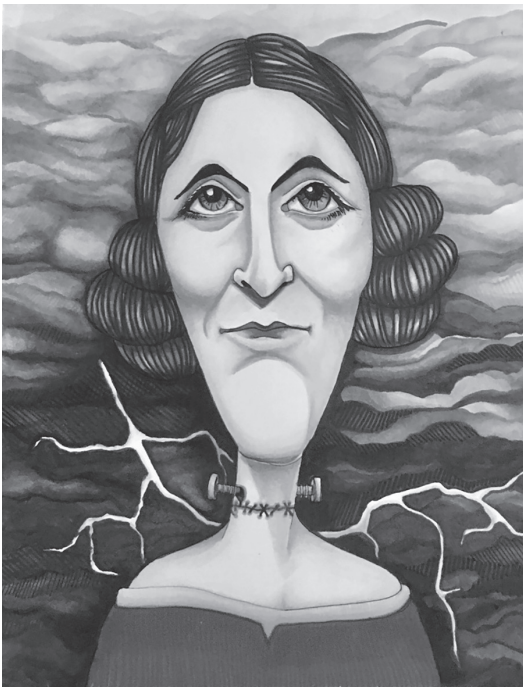
DA MONSTRUOSIDADE AO MULTIPERSPECTIVISMO DO FEMININO

A forma como Mary Shelley constrói o entorno das personagens principais revela uma preocupação com o destino das mulheres em meio aos infortúnios da vida e às incompreensões da sociedade. As mulheres figuradas na trama são viúvas, filhas órfãs ou pobres e abandonadas e, por todas estas condições, lutadoras. Embora a luta que empreendem não seja suficiente para livrá-las do destino que as aguarda: a morte. A ficção de Shelley estrutura a base do destino das personagens principais em cinco mulheres: Caroline Beaufort, mãe de Victor Frankenstein; Elizabeth Lavenza, Justine Moritz (estas três do núcleo do cientista), e as jovens Agatha e Safie. As três mulheres do núcleo de Victor são órfãs, mas conseguem o amparo que garante algum conforto em sua vida, de forma que não chegam a ficar na miséria. Um exemplo disso é Caroline, que é órfã de mãe e acaba perdendo o pai, mas é amparada por Alphonse e logo se casa com ele. Elizabeth é outra órfã de mãe.

Ela é deixada pelo pai na casa do tio, pois seu genitor quer reconstruir a vida se casando novamente. Elizabeth é uma filha abandonada, portanto. Já o caso de Justine é ainda mais dramático:

ela é a preferida do pai, mas desprezada pela mãe. Fica órfã de pai e é maltratada pela genitora, que, depois de perder os filhos favoritos, resolve dirigir sua atenção para a filha, mas morre e Justine é acolhida na casa dos Frankenstein, onde trabalha como criada. Caroline e Elizabeth são as duas mulheres que definem os eventos mais importantes da narrativa, pois elas influenciam as decisões de Victor, especialmente depois que morrem. A morte de Caroline é decisiva para Victor ter a ideia de criar um indivíduo que será livre das doenças e da morte, e a morte de Elizabeth também o é para que Victor lute com todas as suas forças para destruir o monstro que criou.

Figura 7 – Mary Shelley retratada como monstro



Fonte: Artbydonna (Shutterstock).

Quanto a Agatha, esta faz parte da família De Lacey e chama a atenção do monstro pela maneira como se comporta no seio familiar, dando carinho a todos, especialmente a seu pai, que é cego. É mirando este carinho, cuidado e amor dispensado por Agatha aos familiares que o monstro decide que precisa de uma mulher similar a ele para ter um pouco de humanidade e não viver no completo abandono social, pela rejeição de todos. Vejamos o trecho que mostra a contemplação do inominado pela vida familiar dos De Lacey:

> Examinando minha habitação, descobri que uma das janelas do chalé havia ocupado, antigamente uma parte dela, mas as vidraças tinham sido cobertas por tábuas. Numa destas havia uma fresta pequena e quase imperceptível, onde mal dava para encostar o olho. Através desta fenda podia se ver uma sala pequena, caiada e limpa, mas muito vazia de móveis. Em um dos cantos, junto a uma lareira pequena, estava sentado um velho, com a cabeça apoiada nas mãos numa atitude desconsolada. A moça estava ocupada arrumando a casa, mas então tirou de uma gaveta alguma coisa em que suas mãos passaram a se ocupar, e sentou-se ao lado do velho que, pegando um instrumento, começou a tocar, e a produzir sons mais doces que a voz do tordo ou do rouxinol. Era uma cena adorável, até para mim, um pobre desgraçado que nunca vira alguma coisa bela. Os cabelos prateados e o semblante bondoso do velho morador do chalé conquistaram o meu respeito, enquanto os

> modos suaves da moça despertaram o meu amor (Shelley, 2016, p. 154-156, tradução nossa).[60]

As palavras do monstro mostram que ele desenvolveu sentimentos nobres em relação às pessoas. Pelo velho, sente respeito; ao som da música, sente ternura; pela moça e suas maneiras doces, sente amor. Estes sentimentos não são compatíveis com uma natureza monstruosa, o que revela que este indivíduo tem qualidades humanas que precisam ser consideradas e que nasceram a partir da proximidade com pessoas boas, independentemente de sua condição social, pois está claro que a família em observação tem poucas posses. A outra mulher da casa é Safie. Ela é árabe e mantém um relacionamento com Felix De Lacey. Por ser estrangeira e ter decidido viver em outro país, precisa aprender a língua local e é neste aspecto que se vai marcar uma comparação entre Safie e o monstro. Nas palavras do próprio monstro, ele aprende a língua de modo mais rápido que Safie. É importante ressaltar que a inferioridade aparente de Safie em relação à aprendizagem não é motivada por ela ser mulher, mas por não ser um monstro. Como já foi indicado, os monstros podem possuir capacidades extraordinárias em relação às dos humanos.

O fato de Mary Shelley retratar mulheres simples e pobres mostra sua percepção e preocupação no tocante aos desafios enfrentados por estas personagens em sua vida invisível diante dos privilégios da classe média. Esta atenção a esta camada social provavelmente

[60] No original: "*'On examining my dwelling, I found that one of the windows of the cottage had formerly occupied a part of it, but the panes had been filled up with wood. In one of these was a small and almost imperceptible chink, through which the eye could just penetrate. Through this crevice, a small room was visible, white-washed and clean, but very bare of furniture. In the corner, near a small fire, sat an old man, leaning his head on his hands in a disconsolate attitude. The young girl was occupied in arranging the cottage; but presently she took something out of a drawer, which employed her hands, and she sat down beside the old man, who, taking up an instrument, began to play, and to produce sounds, sweeter than the voice of the thrush or the nightingale. It was a lovely sight even to me, poor wretch! who had never beheld aught beautiful before. The silver hair and benevolent countenance of the aged cottager, won my reverence; while the gentle manners of the girl enticed my love'*".

foi despertada devido ao pensamento filosófico obtido pela leitura das obras escritas por seus pais. Seu pai, William Godwin, também foi filósofo político como sua mãe, e, diferentemente desta, foi jornalista e novelista, tendo escrito alguns livros, entre os quais *Justiça política* (*Enquiry concerning political justice*, publicado em 1793). Foi a seu pai que Shelley dedicou *Frankenstein*.

Quanto a *Poor things*, o entorno das personagens principais é formado especialmente por homens. Há dois homens que se destacam no desenvolvimento da história e na demonstração do comportamento de Bella Baxter no que tange a seu relacionamento com o sexo oposto. Na narrativa de Archibald, há a demonstração de que Bella se apaixona quase que à primeira vista por ele. Isto se evidencia no segundo momento em que os dois se encontram após a viagem que ela faz com God pela Europa. É neste encontro que Bella "ataca" Archibald com um jogo sexual de sufocamento. Além disso, os dois se tornam noivos sem muitas delongas. Da mesma maneira, após uma ausência de poucos dias, Archibald volta a encontrar Bella e ela está apaixonada por Wedderburn e prestes a fugir com ele. Descobre, desta forma, que o tempo para Bella passa de modo mais rápido do que para outras pessoas, o que é compatível com o rápido desenvolvimento cerebral que ela experimenta, o qual lembra o romance *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, em que a passagem de tempo ocorre de maneira acelerada. As personagens masculinas, com exceção de Godwin, estão subordinadas por sua dependência sentimental a Bella. Tanto Archibald quanto Wedderburn se apaixonam por ela, sem conseguir a correspondência do sentimento. O caso de Aubrey de la Pole Blessington tem uma diferença fundamental em relação aos citados anteriormente, uma vez que Victoria se casa pela primeira vez, sendo ele um homem mais velho e experiente que ela admite amar, mas que a maltrata física e emocionalmente. Blessington se comporta de forma totalmente compatível com o que era esperado dos homens na sociedade vitoriana: um homem forte,

dominante, que não se presta à fidelidade ao casamento, mantendo sua mulher sob controle, em submissão total. É por este motivo que Victoria tem que morrer. O século XIX está acabando e a mulher precisa se reinventar para ter seu valor reconhecido. Se não consegue sair do ciclo vicioso da dependência, ela necessariamente tem que ter o mesmo fim das mulheres que figuram na literatura da primeira metade daquele século.

CORPOS, TEXTOS E PALAVRAS INACABADAS

Apesar de toda a referência bíblica contida em *Poor things*, característica que não é observada em *Frankenstein*, os dois livros refletem sobre a possibilidade da substituição de Deus pelo homem e que tipo de substituto seria ele neste mundo cheio de injustiças e falta de amor ao próximo. O deus humano de *Frankenstein* conseguiu ser potente para fabricar e dar vida a um indivíduo, mas não soube o que fazer depois, uma vez que seu intelecto não estava preparado para "tomar conta" de um novo tipo de homem, aquele que não era exatamente o que pensou e lhe trazia mais desafios do que um outro ser humano poderia fazê-lo.

Ao criar Godwin (*God* = Deus; *win* = vence), é possível que Gray tenha imaginado um deus humano que tivesse a monstruosidade de parecer com o Deus que o mundo conhece. "God" foi potente para fabricar e dar vida a um ser e não o deixou sozinho para enfrentar todos os desafios que esta nova existência iria lhe trazer. É sabido que o Deus judaico-cristão cria o homem, pune-o por sua desobediência e infidelidade, mas não o deixa ao longo da caminhada até o envio do Messias para salvá-lo de uma vez. A personagem de Gray em relação a Bella é dotado de só amor e compreensão, nada de punição.

Na literatura de Mary Shelley, Deus não pode ser substituído, pois quando alguém tenta, pode conseguir repetir o que fez em um aspecto que parece ser o mais difícil — o de ser criador — mas não em outro: o cuidado com sua criação. Na de Alasdair Gray, Deus é desnecessário, pois ele pode ser qualquer um — basta estudar,

conhecer, praticar tudo o que poderia tornar alguém um criador de vidas e seguir dando atenção à sua criação. A moral da história sobre este assunto é que os conhecimentos científicos podem tornar alguém próximo de ser Deus, mas para chegar a ser esta divindade, é preciso certos elementos que estão ao alcance do humano. Victor não os tinha e falhou miseravelmente.

Quanto à questão das mulheres, Mary Shelley mostra que por mais que elas sejam valorosas e mereçam ser vistas e participar da vida da sociedade de forma diferente do usual, elas estão sempre sendo presas fáceis de um sistema selvagem. O maior exemplo disto é Justine Moritz, que sofre por não ser amada pela mãe e também a injustiça de ser acusada e pagar por um crime que não cometeu. Bella Baxter-Victoria McCandless representa a subversão necessária da atuação da mulher na sociedade, pois ela vai assumir os desejos que tem — tanto no campo da sexualidade como no profissional — e, assim assumindo, tem potencialidade para superar os homens, mostrando não só que o sucesso não é exclusividade masculina, mas também que a fraqueza não é uma característica comum apenas nas mulheres. O livro de Alasdair Gray, portanto, refere-se à luta feminina para alcançar seu lugar na sociedade, fazendo referência às ideias disseminadas pelas mulheres ao longo dos séculos referentes à igualdade, à inteligência, à potencialidade da mulher que recebe educação e à capacidade de desenvolvimento e sucesso em uma profissão. Estas ideias foram defendidas na Inglaterra já por Mary Wollstonecraft, mãe de Mary Shelley, e por isto interpretamos que *Poor things* é um pastiche às duas personalidades inglesas dos séculos XVIII e XIX, respectivamente.

Ao escrever *Frankenstein*, Mary Shelley compôs personagens femininas instruídas que, mesmo sem ter forças suficientes para lutar contra as situações de opressão trazidas pela sociedade em que estavam inseridas, estavam mais preparadas emocionalmente para os enfrentamentos que lhes seriam impostos, conforme acreditava sua

mãe, que expressou estas ideias em seu principal livro, *Reivindicação dos direitos da mulher*. Gray, por meio da fala de Godwin Baxter, atribui os sofrimentos de Victoria Blessington à educação errada que lhe deram como resultado da tradição social. Dando a Bella a educação correta, faz com que ela perceba a que problemas estava submetida, cresça como ser humano e possa alcançar a igualdade que as mulheres tanto buscaram.

A desleitura de Alasdair Gray do clássico de Mary Shelley ilumina um aspecto relevante do trabalho da grande escritora inglesa, o qual tem passado quase desapercebido pela fortuna crítica: que dentro da narrativa de Shelley há muito das ideias defendidas por sua mãe, Mary Wollstonecraft, e que as mulheres não são importantes para a história apenas quando perdem a vida para impulsionar a ação da personagem principal. Elas não vivem em vão, exclusivamente para serem suporte doméstico do homem, ou escravas legalizadas pelo casamento.

Em *Poor things* os casamentos que existem são mentiras, considerando-se seus efeitos sobre as mulheres. Eles simbolizam duas épocas: a da opressão da mulher e a da desnecessidade desta instituição para que a mulher possa progredir na vida. E tudo começa pela instrução. Foi por ela que a luta das mulheres começou e é através da instrução que o progresso das mulheres continua. O livro de Gray, portanto, corrobora o posicionamento de Wollstonecraft e de Shelley sobre a necessidade da instrução para evitar problemas mais sérios e homenageia a luta das mulheres.

Resta analisar, neste livro, o sentido do título *Poor things* do romance de Gray. Traduzindo-se livremente temos "*Coitadinhos/as*". Mas quem são estas "pobres criaturas" a quem ele se refere? Aqui é preciso considerar que Gray pensa seu livro como uma rasura para trazer uma interpretação própria do romance de Shelley. Então sendo seu romance uma desleitura do clássico de Shelley, seu título se refere a ambos os livros. Assim se desvela a

interpretação de que os coitadinhos são os personagens principais e secundários criados por Shelley, que têm sua vida em amargura devido a suas ações, às ações de outrem ou da própria sociedade sobre eles. Em relação ao seu próprio livro e considerando a ilustração de capa, percebe-se um Godwin gigante, com Bella-Victoria e Archibald agarrados a ele numa sala de estar em que se encontram partes humanas e animais fabricados em laboratório. Isto significa que Godwin domina a história e as emoções das personagens da narrativa. Aqui, ele é o único que passa incólume pelas contradições das narrativas apresentadas ao leitor.

Os coitadinhos de *Poor things* são Archibald McCandless, por não ser amado por ninguém, Victoria Blessington, a grande vítima da sociedade patriarcal, Duncan Wedderburn, por ser um homem que perdeu o protagonismo da masculinidade, e Victoria McCandless, por deixar de ter sua obra social considerada devido à exposição de ideias à frente de seu tempo. Saem vencedores de toda esta experiência literária a personagem Bella Baxter, que simboliza por suas ações todas as vitórias das lutas empreendidas pelas mulheres ao longo dos séculos, e os autores Mary Shelley e Alasdair Gray, que legaram ao mundo trabalhos grandiosos, primorosos em cada tempo de criação.

Como preconizam os manuais de Teoria Literária, a literatura se caracteriza por ser polissêmica. Este livro trouxe mais uma análise de um dos clássicos da Literatura Inglesa, mas uma das primeiras feitas no Brasil em relação ao romance de Alasdair Gray. Assim como aconteceu com *Frankenstein*, *Poor things* agora parte para a popularização de seus personagens através do lançamento previsto da primeira adaptação para o cinema. E, a partir daí, novos sentidos poderão ser trazidos à tona e novas mídias podem se interessar por esta mulher-monstro chamada Bella Baxter.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AUSTEN, Jane. *Pride and prejudice*. New York: Baronet, 1997.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais*: ensaios de crítica literária e cultural. Florianópolis: Insular, 2000.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. Tradução Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Curso de literatura inglesa*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRODEY, Kenneth; MALGARETTI, Fabio. *Focus on English and American literature*. Milan: Modern Languages, 2002.

BUNZ, Mercedes. *La utopia de la copia*. Tradução Cecilia Pavón. Buenos Aires: Interzona, 2007.

CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. Tradução Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Tradução Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. London: Penguin, 1994.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Ediouro, 1997.

FRANKENSTEIN de Mary Shelley. Direção: Kenneth Branagh. Produção: American Zoetrope. Intérpretes: Kenneth Branagh, Tom Hulce, Helena Bonham Carter, Aidan Quinn *et al.* Roteiro: Steph Lady e Frank Darabont. [*S. l.*]: Tristar Pictures; Sony Pictures Home Entertainment, 2009. 1 mídia de Blu-ray Disc (123 min.), son., cor.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015.

GIBSON, William. *Neuromancer*. Tradução Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2008.

GRAY, Alasdair. *Poor things*. Glasgow: Dalkey Archive Press, 2001.

GRAY, Alasdair. *Poor things*. London: Bloomsbury, 1992.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The scarlet letter*. London: Penguin, 1994.

HIGH, Peter. *An outline of American literature*. New York: Longman, 1997.

HOBSBAUM, Philip. *Unreliable narrators*: Poor things and its paradigms. Glasgow: University of Glasgow, [2020?]. Disponível em: https://www.gla.ac.uk/schools/critical/aboutus/resources/stella/projects/glasgowreview/issue3-hobsbaum/. Acesso em: 14 jul. 2023.

KARDEC, Allan. *O livro dos espíritos*. Tradução Salvador Gentili. Araras: IDE, 2009.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado*: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão social na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MARTINS, Gabriela Pereira. Auguste Comte e a religião da humanidade. *In*: ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES, 3., 2011, Maringá. **Anais** […]. Maringá: UEM, 2011. Disponível em: https://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf8/ST9/003%20-%20Gabriela%20Pereira%20Martins%20.pdf. Acesso em: 14 jul. 2023.

MESSIAS, Adriano. *Todos os monstros da Terra*: bestiários do cinema e da literatura. São Paulo: EDUC; Fapesp, 2016.

MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NEILSON, William Allan (ed.). *Webster's new international dictionary of English language*. Springfield: G. & C. Merriam, 1954.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POE, Edgar Allan. *Complete tales and poems*. Illinois: Top Five Books, 2013.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução Doris Goettens. São Paulo: Landmark, 2016.

STEVENSON, Robert Louis. *O estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*. Tradução Fabio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2012.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2012.

THORNLEY, Granville Calland; ROBERTS, Gwyneth. *An outline of English literature*. Essex: Longman, 1995.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Aderalvo & Rothschild; Fapesp, 2007.

WALKER, Alice. *The color purple*. London: Phoenix, 2014.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Tradução Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2013.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Formato: 150 x 210 mm
Fonte: Myriad Pro 15, 12 e 11; Minion Pro, 11, 10 e 8
Miolo: papel Pólen Soft, 80 g/m^2
Capa: papel Supremo, 300 g/m^2
Impressão: novembro 2023
Gráfica: ImpressãoBigraf

https://eduneb.uneb.br/

ISBN 978-65-88211-69-4